



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

MARÍA MAGDALENA

Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)



Tesis doctoral presentada por Elena Monzón Pertejo

Dirigida por:

Dr. Rafael García Mahíques

Dra. Pilar Pedraza Martínez

Dr. Ismael Saz Campos

Universitat de València, Departament d'Història
de l'Art, Programa de Doctorado Historia del Arte
(3030) con mención hacia la excelencia

Valencia, abril 2017



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

MARÍA MAGDALENA
CONTINUIDAD Y VARIACIÓN
EN LA CULTURA AUDIOVISUAL (1897-2014)

Tesis doctoral presentada por Elena Monzón Pertejo

Dirigida por
Dr. Rafael García Mahiques
Dra. Pilar Pedraza Martínez
Dr. Ismael Saz Campos

Universitat de València, Departament d'Història de l'Art
Programa de Doctorado Historia del Arte (3030) con mención hacia la
excelencia

Valencia, abril de 2017

A mi abuela Joaquina,
por su sabiduría, coraje e incesante
lucha en favor de las oprimidas y represaliadas.
Que la Magdalena te guíe por el buen camino.

«Pues allí donde está el Intelecto, allí está el tesoro».
Evangelio de María

«El origen no es la esencia; lo que importa es el devenir. Pero toda cosa oscura se aclara en sus arcaísmos. Del sustantivo *arché*, que significa a un mismo tiempo razón de ser e inicio. Quien retrocede en el tiempo avanza en conocimiento».

Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, p. 19.

«Si María Magdalena, la tenida por prostituta, no existió, los que estamos interesados en la evolución de la idea que el hombre tiene sobre la mujer tendríamos que inventarla».

Jane Schaberg, *La resurrección de María Magdalena*, p. 110.

«En el torbellino de primera hora, además del cine político, nacían juntos, como temas medulares, el señuelo erótico y la piedad religiosa».

Román Gubern, *Historia del cine*, p. 44.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

ABSTRACT

INTRODUCCIÓN. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

1. PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA TESIS	19
2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y OBJETIVOS	23
3. METODOLOGÍA	31
3.1. Iconología y cultura audiovisual: breve estado de la cuestión	32
3.2. Fundamentos teórico-metodológicos y esquema preliminar de análisis	36
4. CLASIFICACIÓN DE LOS MATERIALES Y PRECISIONES TERMINOLÓGICAS	41
5. MARÍA MAGDALENA EN PERSPECTIVA DIACRÓNICA: ESTADO DE LA CUESTIÓN	49

PRIMERA PARTE LAS FUENTES

1. LA MAGDALENA EVANGÉLICA. LAS NARRACIONES DE MATEO, MARCOS, LUCAS Y JUAN	57
1.1. Consideraciones previas	58
1.2. Mujeres que acompañan a Jesús	60
1.2.1. Presentación de María, llamada Magdalena	61
1.2.2. Una mujer sanada de siete demonios	63
1.2.3. Discípulas de primera hora	70
1.3. Testigo de la muerte, testigo de la resurrección. María Magdalena como <i>apostola apostolorum</i>	77
1.3.1. Discípulas también en Jerusalén	77
1.3.2. Testigo de la muerte y la resurrección	82
1.3.3. Receptora activa de las enseñanzas	86
1.3.4. <i>Apostola apostolorum</i>	87
1.4. La Magdalena evangélica	90

2.	LA OTRA MAGDALENA. EL <i>EVANGELIO DE MARÍA</i> Y OTROS TEXTOS NO ADMITIDOS EN EL CANON	93
2.1.	Consideraciones previas	93
2.1.1.	Distintos nombres para un mismo personaje	94
2.1.2.	La Biblioteca de Nag Hammadi y el problema del gnosticismo	95
2.1.3.	Textos seleccionados y organización de la información	97
2.1.4.	El <i>Evangelio de María</i>	99
2.2.	Características de María Magdalena	102
2.2.1.	Protagonismo, liderazgo, autoridad	102
2.2.2.	Visionaria: <i>Lo que está escondido para vosotros os lo anunciaré</i> (EvM, 10)	105
2.2.3.	La compañera ¿sexual? del Salvador	107
2.2.4.	Atacada, defendida y alabada: ¿la representación de un conflicto?	111
2.3.	La otra Magdalena	118
3.	LA MAGDALENA MÍTICA. LOS ORÍGENES EN LA PATRÍSTICA Y EL DESARROLLO DE SU BIOGRAFÍA LEGENDARIA	121
3.1.	Las bases para la (con)fusión de personajes	122
3.2.	(Con)fusiones pre-gregorianas	125
3.3.	La Magdalena medieval y la creación de su biografía	128
3.4.	El camino a la prostitución y las interpretaciones feministas de la (con)fusión de personajes	133
3.5.	La Magdalena mítica	136

SEGUNDA PARTE EL AUDIOVISUAL

1.	LAS PRIMERAS MAGDALENAS DEL CELULOIDE: LA ETAPA DEL ANACRONOCINE (1897-1927)	141
1.1.	La Biblia como temática en los inicios del cinematógrafo	142
1.2.	María Magdalena aparece en escena: <i>La vida y pasión de Jesucristo</i> (Ferdinand Zecca, 1907) y <i>La vida de Cristo</i> (Alice Guy, 1906)	144
1.3.	El interés por María Magdalena (1912-1923)	168
1.3.1.	El mito asumido de la Magdalena en <i>Del pesebre a la cruz</i> (Sidney Olcott, 1912)	168
1.3.2.	María Magdalena, cortesana y testigo de la resurrección: <i>Cristo</i> (Giulio Antamoro, 1916).	175
1.3.3.	María Magdalena y sus herederas caídas	189
1.4.	La última gran Magdalena del cine silente: <i>Rey de Reyes</i> de Cecil B. DeMille (1927)	200

2.	DE LA LLEGADA DEL SONORO A LA TELEVISIÓN: MARÍA MAGDALENA EN LAS PRODUCCIONES DE 1940 Y 1950	213
2.1.	La década de 1930: el sonoro y la censura	213
2.2.	Al sur de la frontera de Hollywood: la cortesana en la cinematografía mexicana de las décadas de 1940 y 1950	215
2.3.	Magdalenas de posguerra: producciones europeas de la década de 1950	231
2.3.1.	Una heredera bajo la dictadura franquista: <i>La pecadora. María de Magdala</i> (Ignacio F. Iquino, 1954)	231
2.3.2.	Una heredera para la revolución: <i>El que debe morir</i> (Jules Dassin, 1957)	240
2.4.	Entre el cine de romanos y la televisión	252
2.4.1.	María Magdalena en las películas de romanos	253
2.4.2.	María Magdalena en la televisión	261
3.	INTENTOS DE FIDELIDAD Y NUEVAS VISIONES: MARÍA MAGDALENA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970	265
3.1.	La recuperación del <i>biopic</i> de Jesús: intentos de fidelidad	266
3.2.	Visiones personales y heterodoxias	287
3.2.1.	Subjetividades y cine experimental	288
3.2.2.	1973, el año de los musicales	291
3.2.3.	Brian y Jesús, Judith y María Magdalena en <i>La vida de Brian</i> (Terry Jones, 1979)	299
3.2.4.	Recreaciones del proceso y la pasión de Jesús	307
3.2.5.	Una heredera sin un redentor: <i>Woyzeck</i> de Werner Herzog (1979)	315
4.	UN FINAL DE SIGLO MARCADO POR LA CONTROVERSIA: MARÍA MAGDALENA EN LOS AÑOS 80 Y 90	327
4.1.	De prostituta a esposa y madre: <i>La última tentación de Cristo</i> de Martin Scorsese (1988)	328
4.2.	Reminiscencias y ecos de María Magdalena: <i>Jesús de Montreal</i> (Denys Arcand, 1989), <i>Magdalena Viraga. Story of the Red Sea Crossing</i> (Nina Menkes, 1986) y <i>El jardín</i> (Derek Jarman, 1990)	341
4.3.	Herencias y actualizaciones: <i>No amarás</i> (Krzysztof Kieślowski, 1988) y <i>El libro de la vida</i> (Hal Hartley, 1999)	347
5.	MAGDALENAS DEL TERCER MILENIO (2000-2014)	353
5.1.	Intentos de fidelidad, deseos de veracidad	354
5.1.1.	<i>Cuanto más sucia, más bella: la Magdalena</i> de Mel Gibson en <i>La pasión de Cristo</i> (2004)	354
5.1.2.	Una película hecha por mujeres y dirigida a las mujeres: <i>María Magdalena: libre de culpa</i> (C. J. Brookins, 2007)	364
5.2.	Visiones personales, actualizaciones, nuevos usos y nuevos formatos	371
5.2.1.	María Magdalena en el cine erótico: <i>Sacred Flesh</i> (Nigel Wingrove, 2000)	371

5.2.2.	El <i>biopic</i> para televisión: <i>María Magdalena</i> (Raffaele Mertes, 2000)	378
5.2.3.	Nuevos formatos para la historia de Jesús: el cortometraje	380
5.2.4.	Entre vampiros y zombis: <i>El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna</i> (Juan 6,54)	385
5.2.4.1.	María Magdalena como revulsivo del heteropatriarcado en <i>Jesucristo Cazavampiros</i> (Lee Demarbre, 2001)	385
5.2.4.2.	Jesús y María Magdalena en el apocalipsis zombi	399
5.2.5.	Los evangelios no admitidos en el canon: <i>Mary</i> (Abel Ferrara, 2005) y <i>El Código Da Vinci</i> (Ron Howard, 2006)	404
5.2.6.	María Magdalena en la música Pop: «Judas» y «Bloody Mary» de Lady Gaga (2011)	420
5.3.	La herencia de María Magdalena como denuncia de la opresión: <i>Las hermanas de la Magdalena</i> (Peter Mullan, 2002)	425
CONCLUSIONES		435
CONCLUSIONS		457
BIBLIOGRAFÍA: APUNTE PREVIO		477
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA		479
PRENSA (IMPRESA Y DIGITAL)		505
OBRAS DE FICCIÓN. NOVELA, TEATRO, POESÍA Y CÓMIC		507
FILMOGRAFÍA		509
DISCOGRAFÍA		517
RECURSOS ELECTRÓNICOS		519
ANEXOS		
	ANEXO I. Nuevo Testamento	525
	ANEXO II. <i>Evangelio de María</i> . Traducciones de la versión copta y griega	529
	ANEXO III. Himno de Odón de Cluny	531

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha sido realizada gracias a la obtención del contrato predoctoral *Atracció de Talent* de la *Universitat de València*. Desde los inicios de la misma, son numerosas las personas que han formado parte del proyecto, tanto procedentes del ámbito académico como del personal. Entre las que provienen del primero, mis directores de tesis, el Dr. Rafael García Mahiques, la Dra. Pilar Pedraza Martínez y el Dr. Ismael Saz Campos. Ellos han hecho posible que esta investigación llegara a su fin, gracias a la confianza depositada en mi proyecto, la libertad que me han otorgado para que este trabajo tuviera su personalidad propia y sus consejos y correcciones. Junto a ellos, en el transcurso de esta investigación así como desde mis últimos años de licenciatura y cursos de doctorado, debo agradecer el apoyo del Dr. Vicente Galbis López, la Dra. Àngels Martí Bonafé, el Dr. Luis Arciniega García y la Dra. Ana Aguado Higón. Agradecimiento también para la Dra. Jo Labanyi y la Dra. Helena González Fernández, por acogerme en mis estancias de investigación en la *New York University* y la *Universitat de Barcelona*, respectivamente. A ellas se une el apoyo, en este último año, de la Dra. Hilaire Kallendorf y el Dr. Jordi Aladro Font, por responder con tanta generosidad a mis preguntas y facilitarme referencias.

En un mundo intermedio, a aquéllos que procedentes del mundo universitario han terminado formando parte de mi mundo personal, como mis compañeros del *Departament d'Història de l'Art* y del *Departament d'Història Contemporània*; el Dr. Luis Pérez Ochando por su amabilidad y disponibilidad en las gestiones de los últimos meses; el Dr. Jaume Gómez Muñoz, con el que tantas conversaciones he tenido desde aquella tarde que nos conocimos en una calle holandesa y Aarón, Bernia, Sara y Vicky, por ser mis compañeras de penitencia en los momentos más duros de esta investigación y atender mis llamadas a altas horas de la madrugada. En el terreno personal, a mis padres, que me han dado todo para que pudiera dedicarme a mis estudios con completa dedicación y elegir mi propio camino; a mis abuelos, por educarme en el esfuerzo, la perseverancia y la lucha; a Viole, por hacer tantas veces de hermana mayor; a Amparo, Rocío, Ángela, Ana y Carlos, por su amistad incondicional desde hace ya más de dos décadas, y a Alexia, por estar siempre a mi lado.

ABSTRACT

The aim of this doctoral thesis is to analyze Mary Magdalene's depictions in audiovisual culture between 1897 and 2014. The chosen audiovisual productions come from Europe, Canada, United States and México. Iconology –understood as *Zwischenraum*– is the methodological approach used for this research. In particular, the main theoretical framework is the notion of *continuity and variation*. It was initiated by Aby Warburg and developed by Fritz Saxl. The study of Mary Magdalene's portrayal is carried out following a diachronic perspective in order to detect continuities and variations along the periods. Firstly, a methodological introduction is developed, including theoretical approaches and an explanation about relationship between iconology and audiovisual culture. Then, the scheme of analysis is presented as well as the classification of materials. Moreover, some terminological clarifications are defined. Next, the state of the question is presented.

After the introduction, the dissertation is divided into two main sections. The first one is dedicated to the analysis of Mary Magdalene in the first sources of Christianity. This analysis is made based on the feminist theology approach. In this sense, the most relevant characteristics of Mary Magdalene are revealed. The second section has been oriented to the analysis of the audiovisual productions. Along these chapters the most relevant traditions of the character used by filmmakers are shown. Finally, the conclusions are presented, followed by the bibliography as well as the filmography. Lastly, the appendices are included.

INTRODUCCIÓN
ASPECTOS TEÓRICOS
Y METODOLÓGICOS

1

PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

La presente tesis doctoral nace de dos inquietudes iniciales: el interés por la figura de María Magdalena y el deseo de aunar una metodología propia de la Historia del Arte, la iconología –entendida como *Zwischenraum* o tierra de confluencias– y un ámbito de producciones culturales concreto: el audiovisual. Así, la investigación gira en torno al trinomio María Magdalena-iconología-audiovisual. Estas premisas aparecen reflejadas en el propio título de la investigación. En primer lugar, el nombre del personaje objeto de estudio; a continuación, el campo de manifestaciones culturales en el que detectar su presencia; en tercer lugar, la noción metodológica básica en la que se basa el análisis; y, por último, el periodo cronológico que abarcan las producciones seleccionadas. De esta forma, la construcción de la figura de María Magdalena en el audiovisual se presenta como objeto de estudio, mientras que el objetivo principal consiste en realizar un análisis diacrónico de estas elaboraciones, detectando las distintas fases de *continuidad* y *variación*. El periodo cronológico elegido es dilatado pero necesario para averiguar tales fases, por lo que se inicia con la aparición del relato evangélico como temática para el cinematógrafo en 1897, y finaliza en el año 2014. Respecto a los espacios geográficos, se han elegido producciones realizadas en el mundo occidental, entendiendo como tal Europa, Estados Unidos y Canadá, uniéndose a ellos México, debido a las intensas relaciones de su industria audiovisual especialmente con Hollywood pero también con España en determinadas épocas.

El trabajo se inicia con esta introducción, en la que se explican los aspectos teóricos y metodológicos. Tras la presentación de la estructura de la tesis, se delimita el objeto de estudio y se señalan, asociados a los presupuestos teóricos en los que se apoyan, los distintos objetivos, realizando así toda una serie de planteamientos que perfilan el carácter de la investigación. A continuación, se incluye un apartado dedicado a la metodología que es, a su vez, uno de los objetivos de la investigación pero que, por su importancia, se le ha otorgado un apartado independiente del anterior. Dentro del mismo, se incluye un breve estado de la cuestión sobre la orientación que han tomado los trabajos que aplican cuestiones propias de la iconología para el estudio del audiovisual. Tras ello, se explica

de qué manera, y bajo qué criterios, se han seleccionado las obras en las que el personaje objeto de estudio es analizado, precisando también cuestiones de carácter terminológico ya que éstas son inseparables de determinados presupuestos teóricos que han guiado la investigación. El cierre de esta introducción se realiza con el estado de la cuestión que se limita, exclusivamente, a la imagen de María Magdalena en las manifestaciones culturales bajo una perspectiva diacrónica, ya que el estado de la cuestión referido a las relaciones iconología-audiovisual son presentadas, como se ha indicado, en el apartado de la metodología, y las relativas al estudio del personaje por parte de la teología conforman el grueso del primer bloque de esta tesis doctoral.

Como se acaba de indicar, el primer bloque presenta un estudio de María Magdalena en las distintas fuentes, configurándose al mismo tiempo como un estado de la cuestión. Éste se articula en tres apartados: el primero se centra en la figura de María Magdalena en las fuentes neotestamentarias; a él le sigue un análisis de este mismo personaje en algunos de los textos que quedan fuera del canon y, por último, un apartado en el que se estudia la construcción de este personaje en la patrística y en las leyendas medievales. El estudio de la Magdalena en sus fuentes resulta imprescindible para llevar a cabo el segundo gran bloque de este trabajo, que se convierte, debido al vacío bibliográfico existente al respecto que más adelante se explica, en el propiamente novedoso de la investigación. Esta última sección abarca el estudio de las producciones audiovisuales seleccionadas desde las primeras obras del cinematógrafo, a finales del siglo XIX, hasta las realizadas en los primeros catorce años del siglo XXI. La división de los capítulos se ha realizado atendiendo tanto a cuestiones cronológicas como a las derivadas de las propias obras de análisis. Por último, se presentan las conclusiones, tanto en castellano como en inglés, seguidas de los listados bibliográficos, filmográficos y discográficos así como los recursos electrónicos y anexos.

Con el objetivo de facilitar la lectura y comprensión de determinadas cuestiones, más formales que de contenido, se señalan a continuación una serie de advertencias al lector. En lo que refiere a la bibliografía, se indica el año de la edición utilizada. Tan sólo en los casos que es relevante, se incluye al final de la referencia, entre paréntesis, la fecha de la primera edición. Respecto a los recursos electrónicos, se ha optado por acortar las URL para simplificar las referencias, aportando la fecha de la última consulta realizada. Por otra parte, cuando en un mismo párrafo se intercalan varias citas textuales de un mismo autor y obra, únicamente se pone la nota a final del párrafo con el objetivo de interrumpir lo menos posible la lectura. En el mismo sentido, las citas textuales, muchas

de ellas procedentes de otros idiomas, se han presentado traducidas para homogeneizar la lectura. Únicamente se incluyen en idioma original, en nota a pie de página, las procedentes de la Patrología Latina. En relación a esto último, el recurso a las fuentes primarias se realiza en los casos que atañen al objeto de estudio estrictamente. Por el contrario, cuando se hace uso de interpretaciones de especialistas en otros periodos, siempre que ha sido posible se ha consultado la fuente primaria, mientras que en otras ocasiones ha sido necesario recurrir a la cita de la fuente que realizan dichos autores. En relación a las imágenes incluidas, muchas de ellas son fotogramas de las propias películas analizadas. Otras son manifestaciones procedentes de distintos campos artísticos, en las que, a pie de imagen, se incluyen los datos de autor, título, fecha y lugar donde se encuentra, siempre que haya sido posible localizarlas. En lo tocante a las producciones audiovisuales, la información completa se encuentra en la filmografía final. Dentro del discurso, la primera vez que aparece mencionada una producción audiovisual, se hace siguiendo el formato de título en castellano, título original, autor y fecha. No obstante, en los casos que los títulos no han tenido traducción al castellano, se presenta directamente el título en el idioma original.

2

DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y OBJETIVOS

Si bien el objetivo central de este trabajo es el de realizar un análisis diacrónico de las representaciones de María Magdalena en las manifestaciones audiovisuales, se plantean también otros objetivos asociados al mismo. De esta forma, como se ha anticipado, se detectarán las distintas fases de *continuidad y variación* en la construcción del personaje, prestando especial atención a las posibles variaciones transgresoras que se produzcan. Al mismo tiempo, se plantea averiguar cómo, a través de la figura de la Magdalena, se han propuesto y codificado distintos patrones de conducta que han sido entendidos como propios de las mujeres y ofrecidos a éstas como modelos ejemplarizantes. A su vez, se demostrará de qué forma algunas de las características de este personaje han contaminado la creación de otros. Junto a ello, el uso de una metodología específica y su adaptación para el terreno audiovisual se convierte en otro de los objetivos del trabajo.

Para realizar el análisis diacrónico de la presencia de María Magdalena en las manifestaciones audiovisuales, se ha tomado como marco teórico los planteamientos propios de la tradición iconológica, en concreto los de Aby Warburg y Fritz Saxl. Un interés constante en las reflexiones de Warburg residía en el estudio de las reinterpretaciones que de las imágenes se producen en las diferentes épocas, indagando en cómo las fórmulas expresivas iniciales pueden ver invertido su sentido al ser tratadas en contextos diferentes al originario. Todo ello lo plantea Warburg en su *teoría de la memoria social*, analizando las distintas etapas que viven los símbolos para demostrar que las imágenes tienen una continuidad y una variación a lo largo del tiempo, es decir, que, aunque en letargo, se mantienen a lo largo del tiempo siendo cada renacimiento un momento susceptible de metamorfosis. En este sentido, Warburg utilizó el término *Nachleben* para referirse a la pervivencia de las imágenes de la Antigüedad y/o de su influencia. Las posibles variaciones se producirían debido a que cada reformulación se da un sistema de valores diferente al que las fórmulas originales fueron creadas y, por lo tanto, requieren ser adaptadas a los nuevos contextos.¹ En esta investigación, se ha

¹ Al respecto véase WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005, así como la introducción de esa misma edición a cargo

considerado que María Magdalena es uno de esos elementos que se han mantenido en la memoria social.

Iniciada por Warburg y continuada por Fritz Saxl, la noción de *continuidad y variación* es fundamental en el presente trabajo. Así, desde la primera imagen conocida de la Magdalena en las pinturas murales de Dura Europos (siglo II-III), son distintas las culturas que han reformulado su imagen hasta llegar a las producciones audiovisuales del siglo XXI. Saxl, a diferencia de Warburg, elimina las cuestiones éticas en su desarrollo de la noción de *continuidad y variación*, estudiando el traslado de tipos iconográficos paganos a las representaciones cristianas, además de detectar cómo, en cada fase, se podía dar cierta continuidad de las formas al tiempo que variaciones en el contenido, y viceversa.² Para llevar a cabo este objetivo en el caso concreto de la Magdalena, es decir, para detectar las distintas fases de *continuidad y variación* que ha vivido el personaje en el audiovisual, resulta necesario todo un trabajo previo consistente en conocer la tradición cultural convencionalizada del personaje, concretada ésta en la historia de los tipos iconográficos.

Un tipo iconográfico es el «modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen visual un tema o asunto» y, por lo tanto, la historia de los mismos está constituida por el repertorio de las codificaciones que han adquirido los temas relacionados con el personaje a lo largo del tiempo.³ Estas concreciones en imágenes suelen adquirir un carácter convencional que, en su conjunto, termina constituyendo la tradición cultural, un abanico de recursos icónicos convencionalizados. El estudio del mismo para el caso de María Magdalena, fue realizado en la tesina de los estudios previos de doctorado y se ha convertido, junto a la bibliografía consultada, en una herramienta fundamental para llevar a cabo la presente investigación. De esta forma, mientras que en el trabajo previo se hizo un análisis de los distintos tipos iconográficos de la Magdalena desde que adquiere representación visual hasta el siglo XX, en este caso se ha partido directamente del estudio de las producciones audiovisuales en las que, gracias al trabajo previo, se han detectado los modos en que el personaje reaparece, varía, se transforma y se amplía.

de FORSTER, Kurt W., «Introducción», pp. 11-56 y GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 1. La Historia del Arte como Historia Cultural*, Madrid, Encuentro, 2008, pp.162-179.

² SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1989.

³ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Madrid, Encuentro, 2009, p. 348.

Por otra parte, cualquier espectador del mundo actual reconocerá a María Magdalena como una figura frecuentemente asociada a polémicas y escándalos. La cuestión es averiguar si estas polémicas constituyen transgresiones, entendiendo el verbo transgredir como «quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto». En otras palabras: se considera como transgresión aquella acción que conlleva un sentido de ruptura con lo establecido, aunque sea de forma momentánea, y que, por lo tanto, se diferencia de la simple provocación, acción limitada a «irritar o estimular a alguien con palabras u obras para que se enoje», no suponiendo, por lo tanto, una modificación o superación de lo establecido.⁴ Con la detección de las fases de *continuidad* y *variación*, será posible localizar las transgresiones producidas en el devenir de los tiempos, así como desenmascarar falsas transgresiones, todo ello gracias a la valiosísima herramienta que supone la tradición cultural convencionalizada.

En el pensamiento iconológico, otro elemento fundamental es la distinción entre imagen conceptual e imagen narrativa.⁵ La segunda sería aquella imagen en la que se incluyen referentes temporales y espaciales para narrar una historia, mientras que la primera, aislada de tales referentes, tiene como objetivo ejemplificar un concepto o idea. Con esta posibilidad diferenciadora como punto de partida, se han detectado los distintos conceptos que con la imagen de la Magdalena se han propuesto a lo largo de su tradición. Así por ejemplo, durante la Contrarreforma, su imagen fue utilizada como modelo de conducta, como imagen ejemplarizante con la que ofrecer a los fieles el camino a la salvación por medio de la penitencia. Esta función de las imágenes como medio para instar a la reproducción de comportamientos, no es algo nuevo del Barroco contrarreformista, sino que ya Aristóteles, en su *Poética*, advertía que los seres humanos adquieren conocimientos por medio de la imitación. Son diversos los autores que han planteado la mimesis como elemento fundamental en el comportamiento del ser humano, entendido éste como ser cultural. Así lo considera por ejemplo René Girard en su *teoría del deseo mimético*, planteando que el ser humano no desea por voluntad propia sino que lo hace mediatizado por los deseos de otros.⁶ Mientras que la teoría de Girard planea

⁴ Ambas definiciones están extraídas de la Real Academia Española en su versión online: <http://www.rae.es/> [Última consulta: 28/01/2015].

⁵ Véase GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, «Imagen conceptual e imagen narrativa», en ZAFRA MOLINA, Rafael y AZANZA LÓPEZ, José J. (eds.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la Imagen, Iconología del Texto*, Pamplona, Sociedad Española de Emblemática–Universidad de Navarra, 2011, pp. 65-86. Véase también en la misma publicación: MONZÓN PERTEJO, Elena, «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», pp. 529-540.

⁶ GIRARD, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.

sobre el mundo literario, la de Jean Mitry lo hace sobre el cine.⁷ A partir del estudio que Carmen Urpí realiza de los planteamientos de Mitry, surge la idea del cine como arte de implicación y de sugestión, y aceptando que en la vida el aprendizaje no sólo se realiza a través del intelecto, sino que también constituye un proceso experiencial, se puede afirmar que para conocer una experiencia no es necesario vivirla, ya que por medio de la reflexión o la imaginación se pueden sentir esas mismas experiencias aunque sea de modo virtual, convirtiéndose el cine en uno de estos dispositivos de vivencias virtuales: «Esto significa que [el cine] *enseña*: muestra (*enseña*) experiencias de la vida y *enseña* para la experiencia de la vida (...). Lo que en un primer momento se presenta sólo como una *muestra* de la vida acaba por ser *ejemplo* (...); naturalmente, el ejemplo *enseña*».⁸

En la misma línea, Panofsky advirtió que «nos guste o no, son las películas las que moldean, más que cualquier otra fuerza, las opiniones, el gusto, el lenguaje, la ropa, el comportamiento y hasta la apariencia física».⁹ Por lo tanto, las producciones audiovisuales y las vivencias virtuales que provocan, colaboran en la formación de identidades –ya sea por el rechazo o aceptación de lo que se ve–, y así también de sus consecuentes actitudes. De este modo, se muestra cómo el audiovisual tiene una enorme capacidad para crear y reforzar comportamientos, llegando a adquirir una importante influencia en la propia percepción de la persona sobre sí misma, incluyendo en dicha auto-percepción lo aceptable o no según la edad y el género.¹⁰ Es éste un ámbito de investigación trabajado en profundidad por los Estudios Culturales, en concreto por aquellas investigaciones que centran su objeto en las cuestiones relacionadas con la recepción de las obras por parte de la audiencia, siendo el texto de Stuart Hall, «Encoding/Decoding», uno de los fundadores de esta perspectiva.¹¹ También en el seno del grupo de Estudios Culturales de la Universidad de Birmingham, Richard Johnson propuso el término «círculo de la cultura», bajo la premisa de que los productos culturales

⁷ Véase, especialmente, los dos volúmenes de MITRY, Jean, *Estética y psicología de cine*, Madrid, Siglo XXI de España, 1989. Evidentemente, en el ámbito audiovisual la distinción entre imagen conceptual e imagen narrativa –algo propio de la clasificación de las imágenes como tipos iconográficos–, se diluye a causa del carácter esencialmente narrativo de la imagen en el medio cinematográfico.

⁸ URPI GUERCIA, Carmen, *La virtualidad educativa del cine a partir de la teoría filmica de Jean Mitry (1904-1988)*, Pamplona, EUNSA, 2000, p. 184.

⁹ PANOFSKY, Erwin, «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica», en PANOFSKY, Erwin y LAVIN, Irving (comp.), *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 115.

¹⁰ GENOVARD ROSELLÓ, Cándido y CASULLERAS FEMENIA, David, «La imagen de la vejez en el cine. Iconografía virtual e interpretación psicológica», *Boletín de Psicología*, n° 83, marzo 2005, pp. 7-20.

¹¹ HALL, Stuart, «Encoding/Decoding», en CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES (ed.), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, Londres, Hutchinson, pp. 128-138.

están relacionados con la formación de identidades sociales, indicando que «pensar el cine en términos del circuito de la cultura nos aleja de la idea de los films como textos estáticos y nos dirige a entenderlo como procesos sociales y culturales cuyo significado e importancia dependen del punto en el que uno se sitúa en el circuito de la cultura».¹²

Dicho esto, se plantea como objetivo la detección de los distintos conceptos que por medio de la imagen de la Magdalena se han ofrecido al público, configurándose este personaje, en ocasiones, como un modelo de conducta además de convertirse en lo que aquí se ha denominado *mujer-concepto*. El lector advertirá que se podría haber utilizado una terminología ya asentada como es la de *arquetipo* y, sin embargo, se ha optado por rechazar tal término por diversas cuestiones. No supone ninguna novedad mencionar la existencia de diversos patrones femeninos que se configuran y nombran por medio de una serie de conceptos como, por ejemplo, la vampiresa, la madre, la prostituta, la *femme fatale*, la pecadora, la bruja... Elementos que, junto a otros, se denominan como arquetipos en muchas de las investigaciones sobre los mismos.¹³ Si el término *arquetipo* es el que, en apariencia, más se aproximaría al objetivo aquí planteado, ¿cuál es el motivo para rechazarlo y sustituirlo por el de *mujer-concepto*? Es la relación implícita de este término con las teorías de Jung y sus seguidores lo que ha motivado el uso de otro vocablo.

Si bien es cierto que el enfoque psicoanalítico ha sido empleado para el estudio del cine y la religión así como en los estudios sobre cine y mujer, el presente trabajo se aleja de dichas interpretaciones psicoanalíticas. Jung, ampliando el inconsciente individual de Freud, concibe el inconsciente colectivo como algo innato, de naturaleza universal, indicando que «a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos».¹⁴ El arquetipo, cuya naturaleza es la de «imagen primordial», no es, explica

¹² LYNCH, Gordon, «Cultural Theory and Cultural Studies», en LYDEN, John (ed.), *The Routledge Companion to Religion and Film*, Londres–Nueva York, Routledge, 2009, p. 283. En referencia a los planteamientos de los Estudios visuales, García Mahiques indica que éstos «constituyen una alternativa diferente, ya que éstos tratan de fijar su atención no sólo en lo que el artista comunica sino en lo que sus contemporáneos –o incluso sus potenciales receptores más allá del círculo de sus contemporáneos– interpretan, es decir cómo miran las imágenes y cómo responden interpretativamente ante ellas. Esto implica otro modo de hacer Historia Cultural, al cual tampoco debería ser ajeno el iconólogo», GARCÍA MAHIQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 2...*, p. 234.

¹³ Véase lo común del término en distintas investigaciones: SIMIC ANDERSON, Magdalena, *(Dis)identifying Female Archetypes in Live Art*, Tesis Doctoral, Lancaster University, Lancaster, 2007; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. y GARCÍA, Juan A., «Arquetipos femeninos en Juego de Tronos. Tipología y roles de género», en LOZANO DELMAR, Javier, RAYA BRAVO, Irene et. al. (coord.), *Reyes, espadas, cuervos y dragones: estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*, Madrid, Fragua, 2013, pp. 201-228; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Carmen (ed.), *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2007. Estos títulos se incluyen simplemente como muestra del uso del término, sin pretensión de juzgar ni sus contenidos ni planteamientos.

¹⁴ JUNG, Carl G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1970, p. 10.

Jung, una expresión nueva, ya que «aparece en la antigüedad como sinónimo de ‘Idea’ en el sentido platónico», es decir, «preexistente a toda fenomenalidad».¹⁵ Los arquetipos, como imágenes primordiales, «son directamente propias del género o, si son resultado de un proceso de formación, ese proceso coincide por lo menos con el origen de la especie».¹⁶ Por lo tanto, los arquetipos, al ser considerados por Jung como innatos, están sujetos al ámbito hereditario. Es precisamente esta consideración lo que ha propiciado el abandono del término *arquetipo* para sustituirlo por el de *mujer-concepto*, ya que se considera que la *mujer-concepto* es un producto elaborado, aprendido y transmitido por medio de un proceso de construcción cultural a lo largo del tiempo, totalmente opuesto a la consideración jungiana de entender, de algún modo, la presencia de los arquetipos en ese inconsciente colectivo suprahumano desde los orígenes de la especie.

Así, el término *mujer-concepto* es entendido, a diferencia de los arquetipos, en su devenir histórico y sus procesos de construcción, alejándose así de la teoría de Jung que «se instala en un vacío social, cultural e histórico pues no hace explícitos los mecanismos a través de los cuales los arquetipos se construyen a lo largo de la Historia como procesos culturales».¹⁷ Por lo tanto, se ha optado por el alejamiento de dicha concepción, ya que se rechaza la consideración de que esos modos de cosificación de las mujeres sean cuestiones hereditarias en el sentido biológico del término, entendiendo, por el contrario, que se constituyen a lo largo de todo un proceso histórico de creación cultural que, aunque previo en algunos casos a la cultura judeocristiana, ésta los afianza, consolida y, a través de las manifestaciones culturales, los perpetúa en el tiempo, ya que, como dijo Simone de Beauvoir «la representación del mundo como mundo mismo es una operación de los hombres; éstos lo describen desde su punto de vista, al cual confunden con la verdad absoluta».¹⁸

Junto a las cuestiones comentadas, y volviendo al terreno de la iconología, Fritz Saxl, en su ensayo *La vida de las imágenes*, se propuso, entre otras cosas, demostrar el poder magnético de las imágenes. Planteaba el autor que las imágenes pueden producir un efecto de atracción hacia otras imágenes, contaminando los modos en que las nuevas representaciones son creadas.¹⁹ En el presente estudio, se aplica esta cuestión a la figura

¹⁵ JUNG, Carl G., *op. cit.*, p. 54 y p. 70.

¹⁶ *Ibidem*, p. 73.

¹⁷ SAIZ GALDÓS, Jesús, FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz *et. al.*, «De Moscovi a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía», *Athenea Digital*, nº 11, primavera 2007, p. 136.

¹⁸ DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo. I. Los hechos y los mitos*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1975, p. 191.

¹⁹ SAXL, Fritz, *op. cit.*

de María Magdalena. De esta forma, junto a las películas en las que aparece el personaje como tal, se analizan también otros personajes a los que se ha considerado como herederos de la Magdalena, especialmente por constituirse con los mismos conceptos que forman parte de la tradición de la mujer de Magdala. Al igual que hicieron, aunque con posiciones y planteamientos diferentes, Theodore Ziolkowski, en el campo de la literatura, y Neil Hurley en el audiovisual, en referencia a la figura de Jesús, en la presente investigación se detectan una serie de herederas de la Magdalena que han sido creadas debido al poder magnético de ésta.²⁰ Para considerar que un personaje sea entendido como heredero de la Magdalena, es necesario que cumpla, al menos, uno de los tres requisitos que se plantean a continuación: que ella misma se reconozca como tal, que otros personajes la reconozcan de ese modo o que así sea mencionada y entendida por los creadores de las producciones. No obstante, sin ser consideradas como herederas, se analizan también determinadas producciones en las que, de un modo u otro, resuenan ecos o se evidencian reminiscencias a la mujer de Magdala. Por último, en esta investigación se plantea un objetivo de carácter metodológico, consistente en aplicar, no sólo en el terreno teórico como se ha mostrado, sino también en el práctico, algunos de los elementos propios de la tradición iconológica para el análisis audiovisual, aspecto que se desarrolla a continuación en el apartado dedicado a la metodología.

²⁰ Ziolkowski analiza una serie de obras literarias de ficción en las que identifica «*fictional transfiguration*», es decir, personajes y situaciones que cualquiera que sea «el significado o tema, son prefigurados de forma notable por figuras y acontecimientos popularmente asociados con la vida de Jesús tal y como es conocida por los Evangelios», véase ZIOLKOWSKI, Theodore, *Fictional Transfigurations of Jesus*, Eugene, Wipf and Stock Publishers, 2002, p. 6. Neil Hurley, tomando como referencia el trabajo de Ziolkowski, aborda una tarea similar para el audiovisual, véase HURLEY, Neil, «Cinematic Transfigurations of Jesus», en MAY, John y BIRD, Michael (eds.), *Religion in Film*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1982, pp. 61-78.

3

METODOLOGÍA

El 15 de noviembre de 1936, en el Metropolitan Museum of Art (MET) de Nueva York, Erwin Panofsky dio una conferencia que llevaba por título *The Motion Picture as an Art*.²¹ Previamente, Panofsky ya había impartido otra charla sobre cine, en este caso ante un grupo de estudiantes de Princeton en 1934, con el título *On Movies*, luego publicada en el boletín del departamento. Con estas conferencias, Panofsky estaba mostrando su apoyo a la creación de un archivo filmico en el MOMA, el Museo de Arte Moderno de Nueva York.²² Desde entonces, son diversos los trabajos que ponen en conexión cuestiones metodológicas de la iconología con el estudio del audiovisual. En la primera parte de este apartado se incluye un breve estado de la cuestión sobre las relaciones iconología-audiovisual para, en una segunda parte, explicar la metodología aquí aplicada. En esta segunda parte se aborda la cuestión desde el punto de vista teórico, explicando el porqué de la elección de dicha metodología, cómo ha sido adaptada al objeto de estudio, los elementos de la tradición iconológica considerados útiles para la tarea propuesta y si éstos se han adoptado de manera ortodoxa o si, por el contrario, se han modificado para potenciar su efectividad. Seguidamente, se explica, de manera muy breve, la afinidad que existe con algunos elementos del amplio, y difícil de definir, campo de los Estudios Culturales, con el objeto de mostrar qué elementos de esta vasta área intelectual-procedimental concuerdan con la metodología aquí planteada y que luego se verá aplicada en el análisis de las manifestaciones audiovisuales seleccionadas. Por último, se muestra el esquema de análisis preliminar que guía la investigación y se advierten una serie de consideraciones sobre la construcción del discurso.

²¹ La prensa recogió la noticia de dicha conferencia publicándose un artículo con el título «Films are Treated as Real Art by Lecturer at Metropolitan», *New York Herald Tribune*, 16 de noviembre de 1936. Véase LEVIN, Thomas Y., «Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory», *The Yale Journal of Criticism*, vol. 9, nº 1, 1996, p. 27.

²² PANOFSKY, Erwin, «On Movies», *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, junio 1936, pp. 5-15. Es ésta la primera de diversas reimpresiones revisadas del texto. Luego sería publicado con el título «Style and Medium in the Moving Pictures» y, más tarde, con el título definitivo «Style and Medium in the Motion Pictures», que incluía toda una revisión y ampliación del texto. Véase LEVIN, Thomas Y., *op. cit.*, pp. 27-28 y LAVIN, Irving, «Introducción», en PANOFSKY, Erwin y LAVIN, Irving (comp.), *op. cit.*, pp. 19-20.

3.1. Iconología y cultura audiovisual: breve estado de la cuestión

Erwin Panofsky nació en 1892, pocos años antes del nacimiento del cinematógrafo, por lo que al escribir sobre este medio Panofsky lo hacía mediado por su propia experiencia como espectador de los cambios producidos en el medio audiovisual desde sus inicios. Indica este observador, en su análisis de los orígenes del cine, que al principio fue el interés por el movimiento de los objetos el atractivo principal del medio, detallando qué tipo de películas se proyectaban y dónde se realizaban estas exhibiciones, así como la clase de público que asistía y algunos elementos de la propia filmación. Al mismo tiempo, explica la condescendencia con que las clases altas veían al nuevo medio, considerado de carácter eminentemente popular. Junto a ello, insiste Panofsky en la importancia de que el cine fuera un arte vivo, en el que la relación entre producción y consumo era patente, mostrando como ejemplo de ello la influencia, páginas atrás citada textualmente, que el historiador del arte alemán adjudicaba a las películas sobre los espectadores.

En su análisis, al tratar las primeras películas narrativas, Panofsky estudia las relaciones entre el cine y el teatro, indicando que, aparentemente, lo lógico habría sido que el primer cine narrativo se hubiera inspirado en el teatro, dado que éste es el que también incorpora narración y movimiento. Sin embargo, advierte Panofsky, las películas tomaron sus referentes principales de otro campo artístico: la pintura –junto a las tiras cómicas– de manera que «las primeras películas pusieron en movimiento obras de arte originalmente estáticas». Estos referentes «apelaban directamente y muy intensamente a la mentalidad popular», potenciando valores como el de la justicia y tratando, como temáticas principales, el sentimentalismo, la crueldad, la pornografía y el humor. Panofsky, continuando su reflexión sobre las relaciones entre teatro y cine, indica que el recurso al primero no fue opción válida para el cinematógrafo debido a que las películas «evolucionaron» por el desarrollo del «carácter popular» de las mismas unido a la «explotación de las posibilidades únicas y específicas del nuevo medio». Por lo tanto, Panofsky está explicando el desarrollo del medio cinematográfico a través de sus cualidades intrínsecas y particulares. Estas cualidades son, en palabras del autor, la «dinamización del espacio y la espacialización del tiempo». Mientras que en el teatro, explica el alemán, el espacio es estático, el espectador de cine, aunque físicamente también se encuentra fijo, realmente está en un continuo movimiento al identificar su propio ojo con la lente de la cámara y, en consecuencia, con sus movimientos, sucediendo

lo mismo con el espacio representado. Además, el ojo del espectador, en el medio cinematográfico, se identifica con la conciencia de los personajes. Éstas son algunas de las características que Panofsky identifica como propias del medio e indica que son las que se potencian para el desarrollo del mismo, sin tener que acudir a cuestiones específicas del teatro.²³

En su recorrido por las distintas etapas del medio cinematográfico, al tratar la introducción del sonido, Panofsky indica que éste es inseparable de la imagen, denominando a esta situación «principio de coexpresividad». Como pruebas empíricas de dicho principio señala el uso del primer plano cuando la palabra adquiere importancia así como el hecho de que los buenos guiones nunca son obras de agradable lectura. Junto a estos cambios producidos en el medio, Panofsky trata también la génesis de los géneros, detectando la creación de una iconografía en el nuevo medio para lograr que su lenguaje fuese entendible para el público. Ello se consigue, por ejemplo, con la creación de personajes y situaciones tipo que dan lugar a desenlaces concretos. Así, indica Panofsky, existe una «actitud y atributos fijos» que sobreviven en el desarrollo del cine, es decir, situaciones y tipos de personajes que advierten al público de determinados sucesos que están por acontecer, fijándose, de este modo, un lenguaje con unos significados convencionalizados en un medio de marcado carácter comercial. En definitiva, Panofsky ofrece estas reflexiones desde un doble bagaje: por una parte, su formación y trayectoria en el campo de la Historia del Arte y, por otra, como espectador del medio, centrando la atención principalmente en el estilo y su comparación con otras manifestaciones artísticas. De este modo, se aprecia cómo el escrito de Panofsky es más una génesis del medio cinematográfico que un estudio en el que el historiador aplique claramente sus reflexiones metodológicas al nuevo medio.²⁴

Después de Panofsky, otros autores reflexionan sobre las posibilidades de relación entre la tradición iconológica y el medio audiovisual. Éste es el caso de Lawrence Alloway quien, en los años 50, utilizó algunas de las consideraciones iconológicas, especialmente panofskianas, en sus estudios sobre cultura popular, los géneros, las tipologías filmicas y la recepción de las obras por parte de la audiencia.²⁵ En las décadas siguientes, surgen otros estudios en relación a dicha metodología aplicada al audiovisual. Las perspectivas que plantean estos trabajos son casi tan variadas como el número mismo

²³ PANOFSKY, Erwin, «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica», pp. 113-121.

²⁴ *Ibidem*, pp. 122-145.

²⁵ Véase ALLOWAY, Lawrence, «On the Iconography of the Movies», *Movie* 7, 1963, pp. 4-6.

de publicaciones al respecto. No obstante, se pueden trazar algunas líneas generales en las que se orientan estos trabajos.

Por una parte, hay quienes utilizan el método de Panofsky para estudiar el film, planteando los tres niveles panofskianos como fases del análisis audiovisual. En el seno de esta opción, se encuentran aquéllos que adoptan el método con una voluntad ortodoxa y quienes lo hacen con mayor libertad. Entre los primeros, se encuentra Santos Martínez quien, uniendo al método de Panofsky algunas de las teorías de Iuri Lotman, realiza una tesis doctoral en la que propone el uso del método iconológico para el análisis del film *La Colmena* (Mario Camus, 1982). Para ello, crea una base de datos informática, en la que, a partir de toda una serie de desplegables con inventarios de significaciones, el analista introduce, en cada uno de los niveles del modelo de análisis, los elementos del film que está siendo analizado. Una vez realizadas todas las fases del modelo, la autora incluye una fase final, a la que llama de diagnóstico, que corresponde a la interpretación «totalizante» por parte del estudioso valiéndose de los elementos introducidos en la base de datos.²⁶

Frago Pérez y Gutiérrez Delgado aplican también el modelo de Panofsky como metodología para el análisis. En el primer caso, se propone como opción metodológica para el análisis de la adaptación cinematográfica; mientras que en el segundo se opta por seguir los tres niveles de Panofsky para el análisis de un western de John Ford.²⁷ En esta misma línea, pero con una perspectiva menos restrictiva, se encuentran los trabajos de García Ochoa, quien acude también a Panofsky pero indicando que no resulta necesario aplicar todas las fases del método ya que, según el objeto de estudio y las preguntas planteadas al mismo, será una fase u otra –o varias– la que resulte más propicia para el análisis. Este planteamiento lo aplica de manera práctica con distintos ejemplos extraídos, todos ellos, del cine español, haciendo especial hincapié en la filmografía de Carlos

²⁶ SANTOS MARTÍNEZ, Clara J., *Aplicación de un modelo de análisis iconológico a la cultura de posguerra en el cine español: el caso de La Colmena*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999. El director de esta tesis doctoral, Jesús García Jiménez, en sus trabajos sobre narrativa audiovisual incluye, desde posturas semiológicas y estructuralistas, referencias a Panofsky y Warburg. Sin embargo, los planteamientos de estos autores no se configuran como ejes principales del discurso: GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993, véase en especial p. 66, 243-246 y 343.

²⁷ FRAGO PÉREZ, Marta, «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica», *Comunicación y sociedad*, vol. XVIII, nº 2, 2005, pp. 49-82; GUTIÉRREZ DELGADO, Ruth, «El cine tiene sentido. El análisis iconológico como método para entender un film: *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946)», en MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco J. (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, 2007, pp. 539-544.

Saura.²⁸ Por su parte, García-Noblejas y Milán Fitera, haciendo uso del término «iconología audiovisual», emplean esta metodología para encontrar, detectar y comprender los hábitos, personificaciones, valores de carácter moral y, en definitiva, las virtudes, en las manifestaciones audiovisuales. Mientras que el primero realiza una reflexión teórica, el segundo aplica dichas reflexiones a los documentales religiosos producidos por la televisión pública italiana, tomando las reflexiones de García-Noblejas en combinación con el esquema de Panofsky para llevar a cabo su investigación.²⁹

Al mismo tiempo, existe otra línea de pensamiento que, aunando los elementos propios de la iconología con los del audiovisual, no remiten a Panofsky sino al legado de Aby Warburg. Éste es el caso, por ejemplo, de Georges Didi-Huberman, quien en su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, hace uso de algunas de las aportaciones de Warburg, analizadas por él mismo en otras de sus obras, como son los conceptos de *Nachleben* y *Pathosformel* en su estudio de la representación de los distintos pueblos.³⁰ Con la tradición warburguiana unida al inconsciente de Freud –como haría Hubert Damisch en lo que se ha denominado «iconología analítica»– Luc Vancheri recurre a los planteamientos de Warburg sobre la migración de las imágenes y a las nociones de *Pathosformel* y *Nachleben* para el análisis del film. Así lo plantea, por ejemplo, en su trabajo sobre Alfred Hitchcock, en el que estudia la muerte de la protagonista de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) a partir de los cuadros que adornan las paredes del asesino. En una misma línea realiza su trabajo Maurizia Natali, recurriendo al *Pathosformel* de Warburg, en concreto a su estudio sobre la ninfa para aplicarlo al cine italiano.³¹ Son las mencionadas

²⁸ GARCÍA OCHOA, Santiago, «Cine e iconología: análisis del film desde la Historia del Arte», *Quintana*, nº 4, 2005, pp. 153-163 y «Una contribución al revisionismo filmosemiológico con su aplicación práctica: Iconología del *automóvil-máquina del tiempo* en el cine de Carlos Saura», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 18, 2009, pp. 283-297.

²⁹ GARCÍA-NOBLEJAS, Juan J., «Fundamentos para una iconología audiovisual», *Comunicación y sociedad*, vol. I, nº 1, 1988, pp. 21-71; MILÁN FITERA, Jorge, «Los documentales de contenido religioso en la RAI. Análisis desde la iconología audiovisual», *Comunicación y sociedad*, vol. XIX, nº 1, 2006, pp. 67-102.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014 (2012). El estudio en profundidad de las aportaciones de Warburg lo realiza este autor en DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009 (2002).

³¹ VANCHERI, Luc, *Psycho: la leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, París, J. Vrin, 2013. Vancheri imparte un curso del *Master de Estética y Culturas visuales* de la *Université Lyon III Jean Moulin*, titulado «Esthétique du cinéma et iconologie analytique», en donde aplica los planteamientos de la iconología analítica. Este término, como se indicaba, parte de Hubert Damisch y su definición de la iconología analítica como como «una teoría, una ciencia, un ‘discurso de imágenes’, que no sólo atendería a los contenidos conscientes, y perfectamente dominables, que estas mismas imágenes son susceptibles de transmitir o que pueden estarles asociadas de manera deliberada, sino que concedería el lugar principal a la cuestión de la belleza. Una iconología, una teoría, una ciencia, un ‘discurso de imágenes’ que, partiendo de la convivencia originaria que la susodicha belleza supuestamente mantiene con el reino definido como el de lo visible, como el del ver y de la representación, tanto como con el del deseo, y rechazando cualquier idea de

tan sólo algunas de las vertientes que ha adoptado la combinación de iconología y audiovisual y, aunque no se han comentado todas las publicaciones al respecto, se ha esbozado un panorama general de las vertientes planteadas en dicho terreno. A continuación, se explica el modo en que se ha establecido la relación entre iconología y audiovisual o, dicho de otro modo, la manera en que, en este trabajo, se ha realizado la aplicación de dicha metodología al ámbito de producción audiovisual.

3.2. Fundamentos teórico-metodológicos y esquema preliminar de análisis

El motivo inicial para desarrollar la adaptación de la iconología al medio audiovisual, reside en el compromiso intelectual de partir de la propia obra para el análisis, objetivo planteado también desde otras áreas, como es el caso del pionero en el estudio del cine como fuente histórica Marc Ferro: «hay que partir de la imagen».³² Así, la obra estudiada se convierte, a la vez, en objeto de estudio y fuente primera de conocimiento, alejando el determinismo histórico de la interpretación con el propósito de alcanzar una aproximación al significado que, aunque nunca absoluta ni definitiva, sí que esté libre de tales ataduras. Otra de las razones para elegir esta metodología, responde al deseo de conocer tanto la obra que se estudia como el mundo que le da nacimiento y que, al mismo tiempo, se ve moldeado por ella. En otras palabras: realizar una interpretación cultural de las obras que conduzca a una Historia Cultural en la que las propias manifestaciones sean elementos de conocimiento histórico, en detrimento de aquella Historia del Arte que se queda encerrada en las obras y que, o bien elimina el contexto de su interpretación, o lo utiliza como determinador para la interpretación de las manifestaciones.

Junto a ello, se entiende esta metodología como adecuada al objeto de estudio debido al origen y carácter religioso de la figura de María Magdalena. ¿No es, acaso, la tradición iconográfica una línea que nace asociada al estudio de los elementos cristianos? Es en el siglo XVI cuando la iconografía hace su aparición con el objetivo de regular las imágenes cristianas en el contexto de la Contrarreforma, con J. Molanus y su obra *De*

‘psicoanálisis aplicado’ pero apropiándose de la hipótesis del inconsciente (...) aspira (esta iconología) a centrarse (en la medida en que es, precisamente, *analítica*) en la cuestión de la figurabilidad, de la *Darstellbarkeit*, tomando de nuevo el concepto de Freud», DAMISCH, Hubert, *El Juicio de París: Iconología Analítica*, México, Siglo XXI, 1996, p. 213. NATALI, Maurizia, «Gravidae and Nymphs: Walking Women in the Dreamscapes of Italian Cinema», en PASCUZZI, Francesco y CRACCHIOLO, Bryan (eds.), *Dreamscapes in Italian Cinema*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 123-146.

³² FERRO, Marc, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 26.

picturis et imaginibus sacris (1570) como claro referente de ese momento.³³ Al mismo tiempo, nace la arqueología cristiana, con nombres como los de Onofrio Panvinio, Baronius y Antonio Bosio. Es, en esta época, una iconografía de carácter normativo, regulador, que deja de lado el diálogo de las obras con su contexto. Hay que esperar hasta el siglo XIX cuando, con autores como Emile Mâle, Jacob Burkhardt y Aby Warburg, se inicie dicho diálogo en las interpretaciones.³⁴ ¿No existen multitud de estudios con bases iconográfico-iconológicas que tratan la figura de santos, personajes bíblicos y ciclos religiosos en general? El caso de María Magdalena es otro de ellos, con la diferencia, en el caso de esta investigación, de que el medio en el que se analiza es el audiovisual.

Si bien son los planteamientos ya mencionados de Warburg y Saxl los que sustentan las bases teóricas de este trabajo, es la organización que realiza Panofsky en forma de esquema de análisis la que recoge los presupuestos principales del método iconográfico-iconológico. En la presente investigación, se ha utilizado la formulación de esquema de análisis que García Mahiques realiza sobre los planteamientos de Panofsky. A su vez, el esquema planteado por García Mahiques, ha sido objeto de una serie de modificaciones para hacerlo útil en el terreno del audiovisual y, en concreto, para el análisis de un personaje construido filmicamente. Junto a los planteamientos ya comentados de *teoría de la memoria social* y, especialmente, *noción de continuidad y variación* imbricada con la *tradición cultural convencionalizada* –concretada en la historia de los tipos–, se encuentra el *ámbito conceptual e imaginario*, elementos, todos ellos, que «constituyen un conjunto de referentes externos donde el historiador podrá detectar conexiones con el fin de construir su interpretación».³⁵ De este modo, el *ámbito conceptual* engloba dentro de sí tantas cuestiones como el propio contexto ofrece, ya se trate del género, sistema ideológico en el que una obra es creada, emplazamiento a la que ésta va destinada... «En definitiva, el concepto de *ámbito conceptual* puede ser de índole muy variada y depende siempre de la clase de investigación que se esté acometiendo».³⁶

En el caso concreto que aquí ocupa, por tratarse de la figura de María Magdalena en el audiovisual, aunque en cada film analizado los elementos del *ámbito conceptual* a los que se recurre varían, éstos están orientados a indagar, en la mayoría de los casos,

³³ MOLANUS, Joannes, *De picturis et imaginibus sacris*, Lovaina, s.e., 1570, disponible en <https://goo.gl/IRTsq4>. Años después, la obra de Molanus sería reeditada con el título *De historia ss. imaginum et picturarum*, Lovaina, Typis Academicis, 1771, disponible en <https://goo.gl/fF0Tzi> [Última consulta 11/03/2017].

³⁴ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 1*..., pp. 33-40.

³⁵ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 2*..., p. 243.

³⁶ *Ibidem*, pp. 248-249.

tanto en las cuestiones propiamente cinematográficas como en las regulaciones censoras, el papel de las instituciones y grupos religiosos en la producción y/o recepción del film, movimientos sociales del momento, las consideraciones de los creadores en relación al personaje objeto de estudio, así como sus propias creencias siempre que éstas sean relevantes, por destacar tan sólo algunos de los elementos que más adelante el lector verá reflejados en el análisis. La inclusión de este tipo de aspectos a la hora de considerar el film, concuerda con algunos elementos clave que en los Estudios Culturales y, en concreto con el aparato metodológico ya mencionado del «circuito de la cultura», se plantean también como necesarios para la comprensión de un producto cultural: instituciones, mercado, identidad, construcción del género, relación de la cultura con el poder... Esta propuesta recoge un amplio espectro de elementos con los que los sistemas culturales estarían relacionados y, por tanto, resultaría necesario abordarlos para poder conocerlos. Al incluir elementos del «circuito de la cultura» —de un modo flexible, alejado de cualquier restricción— en el análisis de determinada manifestación cultural, se abren las puertas al conocimiento de otros aspectos del momento en que dicho producto es creado, cuestión que sucede, del mismo modo, a la hora de poner en conexión, en la tradición iconológica, la obra objeto de estudio con su contexto en el amplio sentido de *ámbito conceptual e imaginario*.

Ahora sí, con la terminología y los presupuestos teóricos explicados, se realiza la presentación del esquema de análisis propuesto y las modificaciones que en él se han realizado respecto al original.³⁷ Para empezar, hay que advertir que en el análisis planteado no es la película en su totalidad el objeto de estudio propiamente dicho, sino que es la construcción y desarrollo del personaje de la Magdalena lo que centra la atención y, por ello, junto a la naturaleza particular del audiovisual como narración en movimiento, son necesarias algunas de las modificaciones realizadas. En primer lugar, se realiza una localización global del film, indicando su autor o autores, título, nacionalidad, productora, cronología y la sinopsis, aspecto este último que en los esquemas tradicionales no aparece en esta primera fase. En este caso, resulta necesario incluir la sinopsis ya que el argumento del film actúa como localización para las escenas que serán objeto del análisis en profundidad. Tras la localización, se realiza el análisis formal de todo el film, atendiendo a cuestiones de audio, montaje, iluminación, formato e interpretación, entre otras. A continuación, se localizan las escenas principales en las que indagar sobre la construcción

³⁷ El esquema original del que se parte se encuentra en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 2...*, p. 290.

de la Magdalena, enumerándolas y, de este modo, localizándolas en el argumento general del film. Seguidamente, se lleva a cabo la descripción formal de cada una de las escenas, atendiendo a sus singularidades formales y cuestiones estilísticas. Realizado todo ello, se inicia la fase de aproximación al significado, en la que se detecta el tema y se inicia el diálogo con las fuentes para, luego, ahondar en la tradición cultural convencionalizada –y, de este modo, detectar la fase de continuidad o variación– para, finalmente, conjugar todo ello con el ámbito conceptual e imaginario.

LOCALIZACIÓN GLOBAL	Autor, título, nacionalidad, productora, cronología, sinopsis.
ANÁLISIS FORMAL GLOBAL	Audio, montaje, iluminación, formato, interpretación, género, subgénero...
LOCALIZACIÓN ESCENAS	Enumeración de las escenas en las que aparece María Magdalena y localización dentro el argumento global.
ANÁLISIS FORMAL ESCENAS	Descripción formal de cada una de las escenas: audio, montaje, iluminación, interpretación...
APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO	Detección del tema y diálogo con las fuentes. Conjugación con el contexto <ul style="list-style-type: none"> - Tradición cultural convencionalizada - Ámbito conceptual e imaginario

Resulta necesario advertir que, si bien éste ha sido el esquema preliminar de trabajo, el discurso final se ha elaborado con la voluntad de agilizar y aligerar la lectura, evitando las repeticiones en la medida de lo posible, reduciendo el proceso descriptivo y tratando de sintetizar los distintos elementos comunes a distintas películas. Es por ello que el esquema aquí planteado no aparece, por su rigidez y reiteración, en el discurso final, ya que en éste ha primado la síntesis y la agrupación de elementos, sin que ello signifique que el esquema de análisis no se haya seguido en la fase previa a la organización del discurso. Al mismo tiempo, debido a las particularidades propias de cada uno de los capítulos dedicados al análisis filmico, en cada caso la exposición del mismo varía, dado que en algunos momentos es sólo una película la que concentra el foco de atención, mientras que en otros es la conjugación de manifestaciones la que se convierte en el interés principal. Todo ello será explicado, siempre que sea relevante, al inicio de cada uno de los capítulos que forman parte del bloque dedicado al audiovisual. Por otra parte, el lector advertirá que es la fase de aproximación al significado la que mayor desarrollo ha tenido en el discurso final, si bien en lo que refiere a cuestiones formales se han introducido únicamente los elementos significantes que verdaderamente afectan a la construcción del personaje.

4

CLASIFICACIÓN DE LOS MATERIALES Y PRECISIONES TERMINOLÓGICAS

Las películas en las que aparece María Magdalena van mucho más allá de las que traducen al audiovisual las fuentes evangélicas y hagiográficas. Evidentemente, todos aquellos films que representan la vida de Jesús son susceptibles de contar con la presencia de la Magdalena, tenga ésta mayor o menor protagonismo en la trama. Al mismo tiempo, existen producciones en las que, sin ser la historia de Jesús la que configura el argumento central del relato, es el contexto de su vida el que sirve como marco para desarrollar otras historias en las que, en ocasiones, María Magdalena hace aparición. Asimismo están aquellas producciones que reactualizan la historia de Jesús en contextos contemporáneos y, por tanto, reformulan tanto al personaje protagonista como a la propia Magdalena. Junto a todo ello, hay obras que sin tratar cuestiones o historias propias de los evangelios, incluyen personajes que, como se ha indicado en apartados anteriores, se construyen contaminados por el poder magnético de María Magdalena, es decir, se configuran como herederas de la mujer de Magdala. Al mismo tiempo, como ya se ha indicado, hay otras producciones en las que no se construyen herederas propiamente dichas sino que algunos de los rasgos del personaje impregnan la atmósfera de los relatos.

En este vasto y heterogéneo ámbito de producciones es en el que se han seleccionado los materiales analizados en esta investigación. Son numerosas las películas que, inicialmente, se plantearon como susceptibles de ser investigadas.³⁸ Sin embargo, ese amplio listado se fue reduciendo a medida que se iban concretando los objetivos de la investigación. Este trabajo no pretende constituirse como un catálogo de obras en las que aparece María Magdalena, pero tampoco es una investigación en la que se haya seleccionado tan sólo una mínima muestra de su representación en el audiovisual. Así, aunque inicialmente se hizo una búsqueda extensiva de materiales, ésta se ha ido

³⁸ Las herramientas utilizadas para la búsqueda de las obras fueron, junto a las referencias incluidas en la bibliografía consultada, las distintas bases de datos de las filmotecas y archivos como *Gaumont Pathé Archives*, *Cinémathèque Française*, *Library Congress Washington D.C.*, *British Film Institute*... así como la *European Film Gateway* <http://www.europeanfilmgateway.eu/> y el portal *Internet Movie Database* <http://www.imdb.com/>, entre otras.

reduciendo hasta contar con un total de 80 producciones que, de un modo u otro, colaboran en el análisis de este personaje en la cultura audiovisual. Una dificultad inicial a la hora de plantear la selección de materiales es que no existe un catálogo previo –como sí que existen algunos, aunque siempre incompletos, en el caso de películas sobre Jesús– en el que se recojan las manifestaciones audiovisuales donde aparece este personaje. Es por ello que para llevar a cabo este trabajo ha sido necesario, al mismo tiempo, realizar un amplio listado de materiales, localizarlos, visionarlos y, entonces sí, seleccionar aquéllos que son de interés para la tarea aquí planteada. La importancia de María Magdalena en las producciones seleccionadas varía, por lo que, como el lector apreciará en los capítulos dedicados al análisis audiovisual, para algunas de ellas se presenta un análisis minucioso, mientras que en otras se ha optado por sintetizar todo lo posible los resultados de dicho análisis para incluirlos en el discurso final.

Las clasificaciones nunca son precisas y presentan el riesgo, derivado de su rigidez, de desvirtuar los propios materiales que integran. A pesar de ello, resultan necesarias a la hora de articular un eje que sirva de guía y, así también, como delimitador del *ámbito conceptual e imaginario* en el que realizar la interpretación. La clasificación de materiales podría realizarse en función de numerosos elementos, optándose en este caso por utilizar los referentes cronológicos y geográficos junto a las bases documentales para su clasificación. Es decir, los capítulos se articulan tomando periodos concretos de tiempo y situando las películas en sus lugares de producción, al tiempo que se clasifican en cada contexto según la base documental que utilizan para la creación de sus argumentos. Antes de explicar la clasificación, es necesario realizar algunas precisiones terminológicas que afectan a la selección y clasificación de materiales.³⁹

En primer lugar, se habrá advertido cómo, desde el propio título de este trabajo, en lugar de utilizar el término «cine» se ha optado por el de «cultura audiovisual». Ello responde a distintos motivos. En primer lugar, el de remarcar, desde el principio, el carácter de aproximación a la Historia cultural que plantea esta investigación. En segundo lugar, por entender que los medios de comunicación audiovisual han generado, con todas sus intertextualidades, una cultura o sistema que se retroalimenta en su propio seno. Junto a ello, se ha considerado que la noción de «cultura audiovisual» abarca de un modo más

³⁹ Otra opción, por ejemplo, sería la de organizar el estudio de la representación de la Magdalena atendiendo a sus distintos roles, es decir, articulando los capítulos en función de los significados que su figura ha adquirido. Sin embargo, al estar planteada la investigación en perspectiva diacrónica, se ha considerado que la organización aquí utilizada es la que mejor concuerda con dicha perspectiva.

amplio todo tipo de producciones, dado que el término «cine» puede entenderse como exclusivo de las obras creadas para la gran pantalla. La limitación de dicho término a las producciones realizadas para las salas cinematográficas, por tanto, dejaba fuera toda una serie de materiales que se han seleccionado para su análisis: videoclips, películas y mini-series para televisión, cortometrajes realizados para ser visualizados en portales de Internet...

Esto último conduce a otra precisión más que, aunque parece evidente, merece la pena resaltar: a la hora de seleccionar los materiales no se ha aplicado ningún criterio de tipo valorativo de la calidad, no se han escogido las producciones por su *calidad artística* sino que, en un alejamiento de algunas de las posturas más rígidas de la Historia del Arte, se ha optado por incluir todos aquellos materiales que, independientemente del valor que se les haya adjudicado, forman parte de la cultura audiovisual que envuelve a los audioespectadores de los últimos años del Ochocientos y de los siglos XX y XXI. ¿Se podría decir, entonces, que los materiales proceden de la «cultural popular»? Sí y no al mismo tiempo. Sí porque, tradicionalmente, el cine, en su más amplia definición, ha sido entendido —y así fue en su nacimiento— como un medio fundamentalmente popular; no, porque se quiere evitar una terminología —la de «cultura popular» como opuesta a la de «alta cultura»— que se considera artificial y poco ágil debido a lo difícil de su demarcación y a las constantes transferencias con su supuesto opuesto, como han demostrado diversos autores en un debate que cuenta con una larga tradición.⁴⁰

En definitiva, la aclaración que aquí quiere realizarse, es que la selección de materiales no ha estado guiada por criterios valorativos de calidad sino que, como hizo Warburg al entender los sellos de correos como parte de las cadenas simbólicas para demostrar la continuidad de las imágenes en el seno de su *teoría de la memoria social*, todo tipo de materiales han sido considerados como susceptibles de análisis, entendiendo, en la línea warburguiana, que «el historiador de la cultura no podía limitarse a poner su atención sólo en las *bellas artes*, en el sentido de las *artes mayores*, sino que interesaban

⁴⁰ Véase, por ejemplo, en orden alfabético, BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998; BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza, 1991; CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992; DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 1995; ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Madrid, Lumen, 1968; FISKE, John, *Understanding Popular Culture*, Nueva York, Routledge, 1989; GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Paidós, 2001; MACDONALD, Dwight, *Against the American Grain*, Nueva York, Random House, 1962; STOREY, John, *Teoría y cultura popular*, Barcelona, Octaedro, 2002; WILLIAMS, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Nueva York, Oxford University Press, 2015; ZUBIETA, Ana M. (dir.), *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

por igual otras formas de simbolismo, por ejemplo, el de los sellos de correos». ⁴¹ No por ello se han desatendido las producciones hegemónicas, ya que éstas generan un influjo en el resto de manifestaciones que no puede ser obviada. Por lo tanto, se ha tratado de mantener un equilibrio en la selección de materiales atendiendo a la importancia que éstos tienen en el desarrollo del personaje de la Magdalena, independientemente de las valoraciones cualitativas que se les hayan adjudicado o de su procedencia.

Como se indicaba, se ha realizado una clasificación de los materiales para que sirva de guía y, de esta forma, limite el terreno de la interpretación. Dicha clasificación ha sido planteada en función de la base documental que toman las distintas producciones para su creación. En este punto resulta necesario, una vez más, precisar la terminología ya que ésta, como suele ocurrir, conlleva una serie de postulados. Tradicionalmente se ha utilizado el término «adaptación» para tratar las producciones audiovisuales que trasladan un argumento previo procedente de otro campo artístico a la narración audiovisual. Tradicionalmente también, el término «adaptación» ha conllevado un sentido peyorativo para el audiovisual. Así, el cinematógrafo, en sus inicios —como es el caso de la compañía *Film d'Art* creada en 1908—, en ocasiones recurrió a la literatura para dotar al nuevo medio de legitimidad artística, teniendo como consecuencia que el audiovisual haya sido considerado, en muchas ocasiones, de menor calidad o inferior a las obras procedentes del mundo de la literatura.

Es por ello que en este trabajo se evita el término «adaptación», dado que se considera que una producción audiovisual no debe ser valorada en comparación con su precedente argumental literario, sino que se trata de manifestaciones culturales diferentes con sus propios códigos y cuya *calidad* no depende del mismo. Con la intención de adquirir una postura de igualdad entre el audiovisual y otras manifestaciones artísticas, son diversos los términos que se han propuesto para sustituir el de «adaptación», como por ejemplo «transposición», «recreación cinematográfica» o «transferencia intermedia», entre otros. Junto a ellos se encuentra también el de «traducción audiovisual»:

«Producción de un film a partir de la interpretación que el equipo filmico realiza de una obra preexistente y perteneciente a otra disciplina artística (generalmente literaria) a la que toma como fuente de inspiración. Creo más adecuado el concepto de “traducción” que el de “adaptación” por el sentido peyorativo de este último, que implica una transformación determinada por unas exigencias ambientales diferentes

⁴¹ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen I...*, p. 171. E. H. Gombrich, en su biografía de Warburg, explica cómo éste era un aficionado al coleccionismo de sellos, esos mismos que incluye como elementos a tener en cuenta a la hora de transitar las sendas de las migraciones de las imágenes. Véase GOMBRICH, Ernst H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon, 1986, pp. 263-265.

a las originales, y supone el establecimiento arbitrario de una dependencia del film a la novela u obra artística en la que se basa. El prejuicio y la obcecación están en la base de una actitud crítica que se empeña en jerarquizar las artes atendiendo a su antigüedad histórica como si una disciplina determinada gozara del monopolio de la superioridad sobre el resto de disciplinas. El film no tiene por qué estar supeditado a la obra en la que se basa, ni ser inferior a ésta. La historia nos ofrece continuamente numerosos ejemplos de films de mayor calidad que sus fuentes de inspiración. Además, el fenómeno de adaptación también ha seguido la dirección contraria: cada vez son más los films adaptados por otros medios, especialmente la literatura y el cómic. La ventaja del término “traducción” es que plantea una relación equitativa entre la obra filmica y la otra (literaria, pictórica, operística, etc.), porque la traducción de un texto implica también su interpretación. La calidad de un film no dependerá de su fidelidad a la obra original ni de su comparación con la calidad de la misma. El cine es un arte con entidad propia y el film ha de ser valorado por sus propias virtudes, por su calidad intrínseca, en una palabra, por su idiosincrasia cinematográfica o audiovisual». ⁴²

Si bien se está totalmente de acuerdo con los presupuestos del texto citado para utilizar el término de «traducción audiovisual» —entendiéndolo como interpretación e inspiración en una obra precedente, en lugar de dependencia jerarquizada que tiene como resultado una situación de desigualdad para sustituirla por una «relación equitativa»— se considera necesario incluir una consideración más a la noción de «traducción audiovisual». Ese elemento a tener en cuenta reside en el hecho de que al producirse una traducción —en el caso que aquí ocupa—, ésta no se limita a una interpretación, sino que su reformulación se hace efectiva, se plasma, en un código distinto al original: de los códigos y convenciones propios de la literatura, por ejemplo, se pasa a los del audiovisual. Con esta reflexión como premisa, se barajó durante un tiempo el empleo del término «transcodificación» en lugar de «traducción», debido a que, no obstante que en la tercera acepción que la Real Academia de la Lengua adjudica al término «traducción» se encuentra el de «interpretación que se da de un texto», seguía pareciendo una terminología que parecía obviar el hecho de que no es sólo una traducción lo que se produce sino que ésta se materializa en un código distinto. Sin embargo, al indagar en los significados del término «transcodificación», y todo el entramado semiótico alrededor del cual se construye, se ha optado por utilizar el de «traducción audiovisual» asumiendo, dentro del mismo, el cambio de código. ⁴³

⁴² CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Vocabulario básico del audiovisual*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004, p. 102.

⁴³ Respecto al término «transcodificar» o «transcodificación» véase, por ejemplo, la obra de LOTMAN, Iuri, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Akal, 2011. El autor del que se ha tomado el término «traducción audiovisual», plantea también la cuestión del cambio de código —aunque sin indicarlo en estos términos— en otra de sus obras cuando afirma que «la pintura no es concebida en una película del mismo modo en que se concibe en un lienzo, la presencia de la música en un filme no es equivalente a su interpretación en un concierto. Del mismo modo, la literatura, arte independiente ‘per se’ (como puede serlo cualquier otro),

En el apartado dedicado al análisis de las obras, se apreciará, claramente, cómo este añadido resulta pertinente ya que, el paso de un código a otro supondrá un elemento fundamental para que en el audiovisual se continúe ampliando la historia de los tipos iconográficos. Así, se demostrará cómo, en el audiovisual, al interpretar algunas de las imágenes *codificadas* en la tradición de María Magdalena, debido en parte a las características intrínsecas del audiovisual –especialmente la narración en movimiento y los trucajes, aspectos que ya mencionaba Panofsky– se plantean nuevos tipos para un mismo tema, todo ello elaborado gracias a las características propias del medio cinematográfico. De este modo, aunque en algunos casos se trate únicamente de *traducciones interpretativas*, en las que se reformula, sin mayores cambios, un tipo tradicional en el producto audiovisual, en otros casos el audiovisual, favorecido por sus propias características, impulsará la creación y/o desarrollo de otros tipos que, en el seno de otros códigos, no contaban con la misma capacidad de proyección.

Al tratar el tema de las traducciones, resulta imprescindible abordar también la noción de fidelidad. Los relatos del Nuevo Testamento han vivido toda una serie de transformaciones a lo largo del tiempo, desde sus iniciales formas orales, su paso al texto escrito y las distintas modificaciones sobre los mismos así como traducciones a diversos idiomas. Al mismo tiempo, estas narraciones han sido objeto de multitud de interpretaciones en otros ámbitos: el pictórico, el musical, el teatral, el escultórico... y, también, el audiovisual. La noción de fidelidad ha sido aquí utilizada para la clasificación de materiales no con un sentido de superioridad o excelencia, como ha sido propuesto en diversas ocasiones –comunes son aún los comentarios sobre la falta de fidelidad de una película a la novela en la que se inspira, utilizando tal falta de fidelidad como herramienta para despreciar la producción audiovisual–, sino como una voluntad expresada por los creadores de determinadas producciones de que sus obras sean una reproducción fiel a lo relatado en los evangelios. Otros, por el contrario, han manifestado expresamente que sus obras no contienen esa fidelidad respecto a las Escrituras, sino que son una reflexión libre sobre las mismas. En otros casos, sin advertir ninguna postura explícita, aparecen obras en las que se realizan reelaboraciones o reactualizaciones de los relatos evangélicos, incluyéndose así en ellos la propia noción de interpretación sin necesidad de fidelidad.

cobra un aspecto y unas características diferentes cuando participa con otra disciplina en la creación artística (en las representaciones teatrales o en el cine, por poner dos ejemplos)», CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Cine y literatura: Drácula como paradigma*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1998, p. 9. En este mismo texto el autor ya introduce el término de «traducción», pp. 15-16.

Junto a las reactualizaciones, existen también producciones que toman como germen la atmósfera de los relatos evangélicos para, a partir de ello, crear sus propios argumentos.

Dicho esto, se plantea la siguiente clasificación de los materiales con la intención, como ya se ha insistido, de servir como delimitación del ámbito en el que interpretarlos pero sin que ello propicie una rigidez que obligue a tomar posturas forzadas para lograr que las producciones encajen a la perfección en cada una de las categorías. Es decir, se crean estas categorías para luego, derivado de las propiedades de cada una de las producciones, demostrar cómo estos límites artificialmente fijados son destruidos en el propio análisis, el cual deriva en la conexión de obras pertenecientes a unas y otras categorías. Dentro del primer grupo se encuentran las producciones que traducen los evangelios al audiovisual. Entre ellas, estarían las que presentan una intención de fidelidad y ortodoxia hacia las narraciones de los evangelistas, y otras que lo hacen de forma heterodoxa, reelaborada y con interpretaciones voluntaria y explícitamente subjetivas. Entre éstas, se encuentran una gran variedad de obras, como las que se centran en desarrollar aspectos socio-políticos o las que realizan esas interpretaciones heterodoxas uniendo a lo dicho en los evangelios otros materiales.

El segundo grupo está conformado por las obras que presentan el tema bíblico de forma paralela o cruzada, es decir, aquellas manifestaciones en las que en la línea argumental principal se insertan elementos derivados de los evangelios o de la tradición de sus personajes. Por último, están las creaciones en las que surgen las herederas de la Magdalena, que si bien pueden presentar alguna temática bíblica no tienen por qué hacerlo, ya que estas herencias pueden aparecer en producciones con argumentos extra-bíblicos. En resumen, el esquema de la clasificación quedaría del siguiente modo: 1. Obras que traducen los evangelios, divididas entre 1.1. Ortodoxia / Intención de fidelidad y 1.2. Heterodoxia / Subjetividad manifiesta; 2. Obras con tema bíblico paralelo o cruzado; y, 3. Obras con argumentos extra-bíblicos en las que surgen herederas de la Magdalena o sutiles reminiscencias a su figura. Esta clasificación, aunque útil y empleada a lo largo de la investigación, es especialmente necesaria a la hora de tratar las producciones de la década de 1960 en adelante, momento a partir del que surgen las distintas categorías en el panorama audiovisual.

5

MARÍA MAGDALENA EN PERSPECTIVA DIACRÓNICA:

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Ya en el año 1909 la imagen de María Magdalena en la pintura era objeto de estudio de una tesis doctoral: *Marie Magdalena in der toskanischen Malerei des Trecento*.⁴⁴ Desde entonces, son numerosas y constantes las investigaciones que de la presencia de este personaje en las manifestaciones culturales se han realizado. Así, en 1947, se leía otra tesis sobre la imagen de la Magdalena que llevaba por título *Étude sur l'iconographie de sainte Marie-Madeleine dans l'art français: de l'époque romane à la fin du XVIe siècle*.⁴⁵ Como se aprecia en estos títulos, el estudio de la mujer de Magdala se concentraba en periodos cronológicos o espacios geográficos concretos. Este tipo de investigaciones continúan en el siglo XXI, siendo numerosas las obras que plantean el estudio desde dicha perspectiva.⁴⁶ Es a partir del último cuarto del siglo XX cuando el enfoque se amplía y se realizan obras que tratan su imagen en un sentido diacrónico amplio. Entre ellas, son tres las monografías principales que sientan las bases para los estudios posteriores. La primera, publicada en 1975, es la obra de Marjorie M. Malvern *Venus in Sackcloth. The Magdalene's Origins and Metamorphoses*. Malvern plantea el estudio de los distintos significados que la Magdalena ha adquirido a lo largo del tiempo. Para ello, partiendo de las fuentes evangélicas, realiza un recorrido por veinticuatro obras pertenecientes, fundamentalmente, a la pintura y la escultura además de ocho obras

⁴⁴ RYSS, Sonja, *Marie Magdalena in der toskanischen Malerei des Trecento*, Heidelberg, s.e., 1909.

⁴⁵ DELPIERRE, Madeleine, *Étude sur l'iconographie de sainte Marie-Madeleine dans l'art français: de l'époque romane à la fin du XVIe siècle*, Tesis Doctoral, École du Louvre-Musées de France, París, 1947.

⁴⁶ Algunos ejemplos de este tipo de investigaciones son: LAROW, Magdalen, *The Iconography of Mary Magdalen: The Evolution of a Western Tradition until 1300*, Tesis Doctoral, New York University, Nueva York, 1982; JANSEN, Katherine, *Mary Magdalene and the Mendicants in Late Medieval Italy*, Tesis Doctoral, Princeton University, Princeton, 1995; CLEMENS, Neal R., *The Establishment of the Cult of Mary Magdalene in Provence 1279-1543*, Tesis Doctoral, Columbia University, Nueva York, 1997; COHEN, Brian M., *Saint Mary Magdalen as a Cultural Symbol in the Low Countries, c. 1450-1530*, Tesis Doctoral, Binghamton University-State University of New York, Binghamton, 2001; BAERT, Barbara, BRIERINGER, Reimund, et. al., *Noli me tangere. Mary Magdalene: One Person, Many Images*, Lovaina, Peeters Publishers, 2006; TAMARIT, Rosa, *Maria Magdalena "Ecce Mulier": música, plor i éxtasi en l'adveniment del Barroc*, Tarragona, Arola Editors, 2010; ERHARDT, Michelle y MORRIS, Amy (eds.), *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden-Boston, Brill, 2012; SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz, *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2014.

literarias, todas ellas procedentes de la tradición occidental. Su objetivo principal es mostrar la complejidad de roles que adquiere el personaje en las distintas épocas.⁴⁷

En la década de 1990, aparecen las otras dos obras fundamentales realizadas en perspectiva diacrónica. Se trata del libro de Susan Haskins, cuya primera edición es de 1993, *María Magdalena. Mito y metáfora*, y del de Ingrid Maisch *Between Contemp and Veneration... Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*, de 1996.⁴⁸ Ambas autoras parten de la consideración de la Magdalena como un personaje mítico, una figura bíblica a la que se han adherido toda una serie de características que han provocado que el personaje termine encarnando distintos conceptos asociados a las mujeres. Susan Haskins, cuyo planteamiento inicial se limitaba a la imagen de la penitente en el siglo XVII, al preguntarse por cómo llegó la Magdalena a ser imagen fundamental de la penitencia, termina abordando toda una serie de aspectos que van mucho más allá del objetivo inicialmente planteado. De esta forma, estudia la presencia de la Magdalena en las distintas fuentes —bíblicas, patrísticas, piadosas, etc.— así como en obras procedentes de la pintura, escultura, música... desde los primeros siglos del cristianismo hasta el siglo XX. Maisch, en una operación similar aunque acotando el tipo de manifestaciones culturales a la literatura y pintura principalmente, coincide con Haskins al considerar que María Magdalena «es una figura bíblica que, en el transcurso de la tradición, se convierte en un mito de lo femenino (...). Se convierte en símbolo de todas las mujeres».⁴⁹ En consecuencia, afirma esta autora, investigar sobre María Magdalena es hacerlo también sobre la imagen que de las mujeres se ha tenido en cada época. Dicho en palabras de Haskins: «me di cuenta de que su imagen [la de María Magdalena] encarnaba las percepciones de cada era y de que cambiaba, una y otra vez, de acuerdo con las necesidades y aspiraciones de los tiempos».⁵⁰

De estas tres autoras, aunque plantean un marco cronológico que abarca hasta las manifestaciones coetáneas de su tiempo, sólo Haskins dedica atención, más allá de simples referencias, a la Magdalena en la cultura audiovisual. En el último capítulo de su libro, «La Magdalena calumniada», aborda distintas manifestaciones culturales del siglo XX, incluyendo algunos films en los que el personaje aparece tanto en sí mismo como

⁴⁷ MALVERN, Marjorie M., *Venus in Sackcloth. The Magdalene's Origins and Metamorphoses*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1975.

⁴⁸ HASKINS, Susan, *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996. MAISCH, Ingrid, *Between Contemp and Veneration... Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*, Collegeville, The Liturgical Press, 1998, p. IX.

⁴⁹ MAISCH, Ingrid, *op. cit.*, p. IX.

⁵⁰ HASKINS, Susan, *op. cit.*, p. 10.

encarnada en sus herederas. La obra de Haskins ha sido el libro fundamental a partir del que nació la presente investigación, tanto por sus palabras arriba citadas como por su último capítulo, desencadenante del deseo de desarrollar en profundidad esas páginas en las que Haskins incluye creaciones procedentes del terreno audiovisual. No obstante, a los trabajos de estas tres especialistas hay que añadir otro nombre fundamental cuando se hace referencia al estudio de la imagen de María Magdalena. Se trata de Diane Apostolos-Cappadona, quien desde la década de 1980 ha publicado toda una serie de trabajos sobre las mujeres de la Biblia en general, prestando gran atención a María Magdalena. En sus distintas publicaciones, esta especialista estudia tanto características concretas de la Magdalena como la concepción que adquiere su figura en diferentes épocas. Apostolos-Cappadona, en el catálogo de la exposición que ella misma comisionó, *In Search of Mary Magdalene: Images and Traditions*, a pesar de lo breve del catálogo, y aunque únicamente dedica a ello un párrafo, incluye referencias a la construcción audiovisual del personaje y, al igual que Haskins, lo hace tanto en referencia a su figura dentro de relatos evangélicos como en sus herencias en otros personajes.⁵¹

Lo dicho refiere a las investigaciones que estudian el personaje de la Magdalena en perspectiva diacrónica en las manifestaciones culturales. Respecto al terreno audiovisual propiamente dicho, no se ha encontrado ninguna monografía dedicada en exclusiva a este personaje en sentido diacrónico, como sí que existen respecto a otros personajes bíblicos, siendo Jesús el que mayor atención ha acaparado, pero también otros como la Virgen o Judas que, en publicaciones recientes, cuentan con su propio estudio individualizado.⁵² Es por ello que para encontrar investigaciones sobre María Magdalena

⁵¹ Un ejemplo de la tarea de Apostolos-Cappadona en el estudio de las mujeres bíblicas en las manifestaciones culturales es APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, *Encyclopedia of Women in Religious Art*, Nueva York, Continuum, 1996. Respecto a María Magdalena y sus tradiciones véase APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «Images, Interpretations and Traditions: A Study of the Magdalene», en KOPAS, Jane (ed.), *Interpreting Tradition: The Art of Theological Reflection*, Chico, Scholars Press, 1984, pp. 109-123. Como muestra de los estudios sobre cuestiones concretas se puede consultar «‘Pray with Tears and your request will find a hearing’. On the iconology of the Magdalene’s Tears», en PATTON, Kimberley C. y HAWLEY, John S. (eds.), *Holy Tears: Weeping and the Religious Imagination*, Nueva York, Columbia University Press, 2005, pp. 201-228; entre sus estudios sobre el personaje en espacios, épocas o contextos concretos véase «On the Visual and the Vision: The Magdalene in Early Christian and Byzantine Art and Culture», en GOOD, Deirdre (ed.), *Mariam, The Magdalen, and the Mother*, Bloomington, Indiana University Press, 2005, pp. 123-152 y «Mary Magdalene American Style: A Survey of 19th-century American Art and Religion», *American Arts Quarterly*, n° 23.2, 2006, pp. 31-39. Véase también el catálogo al que se ha hecho referencia: APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, *In Search of Mary Magdalene: Images and Traditions*, Nueva York, American Bible Society, 2002.

⁵² O'BRIEN, Catherine, *The Celluloid Madonna. From Scripture to Screen*, Londres–Nueva York, Wallflower Press, 2011; HEBRON, Carol A., *Judas Iscariot. Damned or Redeemed? A Critical Examination of the Portrayal of Judas in Jesus Films (1902-2014)*, Londres, Bloomsbury T&T Clark, 2016.

en el mundo audiovisual, resulta necesario acudir o bien a obras que estudian la figura de Jesús en este tipo de manifestaciones y, por tanto, que incluyen a María Magdalena por ser un personaje que aparece en las mismas; o, por otra parte, a obras colectivas en las que, en algunos casos, se incluye algún capítulo dedicado a ella, generalmente en relación a alguna producción concreta y no en perspectiva diacrónica.⁵³

A partir del éxito que tuvo la novela de Dan Brown de 2003 *El Código Da Vinci*, el número de publicaciones sobre la Magdalena se acrecienta, continuándose las investigaciones en el mundo académico y sumándose a ellas las dirigidas al público en general.⁵⁴ Así, el número de publicaciones crece y, con ellas, aparecen más estudios sobre María Magdalena en el audiovisual. Sin embargo, éstos continúan insertos en obras de un carácter general y no configuran por sí mismos investigaciones especializadas en el tema. La propia Diane Apostolos-Cappadona participa de uno de estos libros aportando, entre otros, un capítulo dedicado a algunas películas en las que aparece María Magdalena, que se ve completado –por cómo lo plantean los editores– con el capítulo de Lesa Belleville en el que se presta atención a aquellas manifestaciones audiovisuales que no pertenecen a la gran pantalla.⁵⁵

Por otra parte, en los trabajos que siguen la línea arriba mencionada –la de articular como objeto de estudio principal una producción audiovisual concreta–, también aparecen, en ocasiones, capítulos dedicados a María Magdalena. Éste es el caso, por ejemplo, del estudio de Jane Schaberg dedicado a la Magdalena en el film de Mel Gibson *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004), o el de Peter Chattaway referente a *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, *The Last Temptation of Christ*, 1988), en donde, como consecuencia del estudio del conflicto interno de Jesús, se estudia a la

⁵³ Véase como ejemplo de la primera situación planteada BABINGTON, Bruce y EVANS, Peter W., *Biblical Epics. Sacred narrative in the Hollywood cinema*, Manchester–Nueva York, Manchester University Press, 1993; TATUM, W. Barnes, *Jesus at the Movies. A Guide to the First Hundred Years and Beyond*, Santa Clara, Polebridge Press, 2013 (1997); ALLEN, Gregory, *The Word Made Cinematic: The Representation of Jesus in Cinema*, Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2008. Adele Reinhartz, entre sus múltiples publicaciones sobre la figura de Jesús en el audiovisual, es una de las pocas que crea un capítulo específico para María Magdalena en REINHARTZ, Adele, *Jesus of Hollywood*, Oxford–Nueva York, Oxford University Press, 2007. Un ejemplo de obras que tratan de manera general la relación entre la Biblia y el cine incluyendo capítulos dedicados a la mujer de Magdala se encuentra en VANDER STICHELE, Caroline, «Mary Magdalene in Motion», en HALLBÄCK, Geert y HVITHAMAR, Annika (eds.), *Recent Releases. The Bible in Contemporary Cinema*, Sheffield, Sheffield Phoenix Press, 2008, pp. 93-114.

⁵⁴ BROWN, Dan, *El Código Da Vinci*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.

⁵⁵ APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «The Saint as a Vamp: Mary Magdalene on the Silver Screen» y BELLEVIE, Lesa, «The Saint as Pop Star: The Mary Magdalene Effect in Popular Culture», en BURSTEIN, Dan y DE KEIJZER, Arne J. (eds.), *Secrets of Mary Magdalene*, Nueva York, CDS Books, 2006, pp. 252-259 y pp. 259-267.

mujer de Magdala.⁵⁶ En las publicaciones del siglo XXI que continúan la perspectiva de análisis iniciado por Malvern, Haskins y Maisch, se incluyen también referencias a su presencia en el audiovisual pero sigue sin constituirse, una vez más, como objeto de estudio central.⁵⁷ Por todo ello, esta investigación pretende ser una pequeña contribución al vacío bibliográfico existente sobre la construcción de la Magdalena en la cultura audiovisual en perspectiva diacrónica.

Evidentemente, la figura de María Magdalena no sólo se ha estudiado desde los enfoques comentados. La teología es un ámbito de estudio en el que este personaje se ha convertido en figura central, especialmente por parte de la teología feminista que, desde los años setenta del siglo XX, plantean una mirada renovada para lectura de las fuentes y, en consecuencia, para la comprensión de María Magdalena en sus primeras construcciones literarias. Estas cuestiones las encontrará el lector desarrolladas en el bloque que a continuación se presenta, y que se configura como un estado de la cuestión del personaje objeto de estudio desde el prisma de las investigaciones procedentes del ámbito de la teología en perspectiva feminista.

⁵⁶ SCHABERG, Jane, «Gibson's Mary Magdalene», en BEAL, Timothy K. y LINAFFELT, Tod (eds.), *Mel Gibson's Bible: Religion, Popular Culture and 'The Passion of the Christ'*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2006, pp. 69-79; CHATTAWAY, Peter, «Battling the Flesh. Sexuality and Spirituality in The Last Temptation of Christ», en MIDDLETON, Darren (ed.), *Scandalizing Jesus? Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On*, Nueva York, Continuum, 2005, pp. 157-171.

⁵⁷ Respecto a los trabajos que se plantean en perspectiva diacrónica véase WELBORN, Amy, *Descodificando a María Magdalena: verdad, leyendas y mentiras*, Madrid, Palabra, 2006; BURNET, Régis, *María Magdalena. De pecadora arrepentida a esposa de Jesús. Historia de la recepción de una figura bíblica*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 2007; GÓMEZ-ACEBO, Isabel (ed.), *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2007 y BARBAS, Helena, *Madalena: história e mito*, Lisboa, Esquilo, 2008.

PRIMERA PARTE
LAS FUENTES

1

LA MAGDALENA EVANGÉLICA

LAS NARRACIONES DE MATEO, MARCOS, LUCAS Y JUAN

La presencia explícita de María Magdalena en los cuatro evangelios del Nuevo Testamento es escasa en comparación con el gran desarrollo y difusión que su figura ha adquirido en los siglos posteriores. Así, existe un fuerte contraste entre los escasos datos de las fuentes neotestamentarias y el gran volumen de información surgida de las leyendas y tradiciones posteriores que rodean a este personaje. No obstante, ello no disminuye la importancia de esta figura en los textos canónicos, en los que se presenta como una de las mujeres con mayor presencia en las narraciones de los evangelistas. Esta presencia queda concentrada en los capítulos referentes a la muerte y resurrección de Jesús, a excepción de la narración de Lucas, quien la menciona en los capítulos pertenecientes a la etapa del ministerio en Galilea. Sin embargo, aunque sea Lucas el único en mencionarla en dicho periodo, tanto Mateo como Marcos hacen también referencia a su presencia anterior a los contextos de muerte y resurrección.

Para explicar la imagen que de María Magdalena se dibuja en los textos neotestamentarios, se ha optado por agrupar su presencia en los distintos contextos que rodean la vida Jesús. Con el objetivo de obtener una visión de conjunto y evitar, en la medida de lo posible, la repetición de temas, esta tarea se lleva a cabo en los cuatro evangelios al mismo tiempo, y no de manera individual y separada. De este modo, el estudio del personaje se realiza por medio del siguiente recorrido que articula todo el capítulo: en primer lugar, en el contexto de mujeres que acompañan a Jesús en su ministerio a partir del evangelio de Lucas; después, en los momentos de la muerte de Jesús y su sepultura narrados por los cuatro evangelistas; y, finalmente, en los episodios del encuentro de las mujeres con la tumba vacía, la aparición de Jesús resucitado y el anuncio a los discípulos. En el anexo I se incluye una tabla esquemática en la que se muestran los contextos aludidos con sus correspondientes referencias y los textos reproducidos, sin que ello impida volver a incluir algunas de sus partes dentro del discurso para facilitar su lectura y comprensión.

Para esta labor, se hace uso, fundamentalmente, de investigaciones procedentes del terreno de la teología feminista debido a dos motivos fundamentales: el gran interés que suscita en este campo el personaje de la Magdalena y la mirada renovada que en estas investigaciones se realiza sobre las fuentes. Ello no supone un abandono de las interpretaciones dadas por la teología tradicional, ya que las teólogas feministas recurren, frecuentemente, a la crítica de textos con lecturas tradicionales –y patriarcales– para elaborar sus propias interpretaciones. En determinadas cuestiones, la explicación teológica, unida a la historia de las religiones, no será la única, ya que ésta se combina, contrasta y/o apoya en las investigaciones procedentes de otros ámbitos, como la antropología. Debido a la materia concreta de este capítulo, así como de los otros dos que conforman este primer bloque, las siguientes páginas se constituyen fundamentalmente como un estado de la cuestión que, a la vez que muestra los distintos debates sobre el tema, permite trazar una imagen del personaje a partir de las primeras fuentes. Al respecto, hay que advertir que no se trata de realizar un análisis minucioso y exhaustivo de todos los planteamientos de cada uno de los especialistas, sino que, según convenga a los temas planteados, se emplearán las interpretaciones de unos y otros, dado que no todos se centran con la misma intensidad en las distintas cuestiones. Dicho en otras palabras, el recurso a las distintas publicaciones se realiza en función de los interrogantes específicos planteados en los temas a tratar.

1.1. Consideraciones previas

Los relatos de los evangelistas utilizados en este capítulo proceden de la *Nueva Biblia de Jerusalén*. Antes de iniciar el análisis propuesto, se advierten algunas características propias de los textos a estudiar. Sin intención de entrar en cuestiones excesivamente especializadas, y a menudo problemáticas, que cuentan con sus propios debates, es necesario apuntar algunas de ellas. En primer lugar, cabe hacer una distinción entre los evangelios sinópticos –Mateo, Marcos y Lucas– y el evangelio de Juan. Los primeros reciben este nombre debido a la cantidad de similitudes que presentan, pudiéndose, de este modo, leer «de una sola mirada», significado del término sinóptico. Todos ellos proceden, en origen, de la tradición oral que luego se materializó en forma

escrita. Resulta difícil concretar la fecha de redacción de los textos, siendo a partir de la segunda mitad del siglo I la época en la que tomaron forma escrita por primera vez.⁵⁸

A pesar de las numerosas semejanzas que existen entre los sinópticos, hay también importantes divergencias, lo que ha llevado a los especialistas a proponer diversas teorías sobre las fuentes que comparten y las que no. La llamada *Teoría de las Dos Fuentes* es una de ellas, según la cual Marcos sería una de las dos fuentes de Mateo y Lucas. Para las partes de Mateo y Lucas que no aparecen en Marcos, se ha propuesto una hipotética fuente llamada Q y, para las cuestiones propias de Mateo y Lucas que son exclusivas de cada uno de ellos, se piensa en fuentes secundarias diferentes. Dado que esta teoría deja en el aire determinadas cuestiones, se ha propuesto una vertiente de la misma, por la que los materiales compartidos por los tres evangelistas no procederían de Marcos, sino del proto-Marcos, una forma anterior al relato de Marcos que hoy se desconoce. Otra línea que rechaza el recurso a la fuente Q, apunta que Mateo sería el primer evangelio del que dependerían Lucas y Marcos. Por último, existe una vertiente interpretativa que indica que las relaciones entre los diferentes relatos habría que entenderlas no según los textos que se conservan, sino en relación a formas antiguas que recibirían el nombre de pre-Mt, pre-Lc y pre-Mc, pudiendo depender todos ellos de un Mateo en lengua aramea con diferentes traducciones al griego. Por su parte, el evangelio de Juan también genera numerosas dificultades, empezando, por ejemplo, por su fecha de redacción. Los expertos fijan su datación en el periodo que abarca de mediados del siglo I hasta finales del siglo II. El relato joánico es el que presenta mayores diferencias respecto al resto, por lo que no queda incluido entre los sinópticos y las problemáticas en relación a sus fuentes son distintas.⁵⁹ Para finalizar estas breves consideraciones iniciales, hay que apuntar una cuestión propia del evangelio de Marcos. Este evangelio terminaba en 16,8 y, sin embargo, en las biblias se incluye lo que se ha denominado «final largo», que corresponde, precisamente, al momento de la aparición de Jesús ante María Magdalena (16,9-11). A pesar de ser un añadido posterior, y de los debates que genera su origen, el texto es considerado como canónico.⁶⁰

⁵⁸ Véase *Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1998, pp. 2155-2177

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 2155-2165 y pp. 2350-2361.

⁶⁰ BERDER, Michel, «María Magdalena en los evangelios», en AUBERGER, Jean-Baptiste, BEAUDE, Joseph et. al., *Figuras de María Magdalena*, Estella, Verbo Divino, 2008, p. 9.

1.2. Mujeres que acompañan a Jesús

Líneas atrás se indicaba que el único evangelista que introduce a María Magdalena antes de la muerte de Jesús en la cruz es Lucas, presentándola durante la etapa del ministerio en Galilea:

«Recorrió a continuación ciudades y pueblos, proclamando y anunciando la Buena Nueva del Reino de Dios; le acompañaban los Doce, y algunas mujeres que habían sido curadas de espíritus malignos y enfermedades: María, llamada Magdalena, de la que habían salido siete demonios, Juana, mujer de Cusa, un administrador de Herodes, Susana y otras muchas les servían con sus bienes» (Lc 8,1-3).

Este fragmento contiene ciertas dificultades, entre ellas el género literario al que pertenece, el sumario, ya que éste presenta distintas variantes en su definición que afectan a su interpretación. Si tradicionalmente ha sido entendido como un resumen que introduce o cierra una cuestión, existen otras definiciones más complejas, como la que lo considera como un bloque breve de información que relata acontecimientos o situaciones que se prolongan en el tiempo. Atendiendo a la definición tradicional, estas líneas no tendrían mayor trascendencia fuera del contexto en el que se citan. Sin embargo, si se opta por la definición alternativa, los elementos de Lc 8,1-3 adquieren una trascendencia mayor al implicar una continuidad a lo largo de la narración.

¿Qué significa esto? Precisamente que la presencia de estas mujeres, aunque no vuelvan a ser mencionadas explícitamente hasta el momento en que Jesús se encuentra en la cruz, se mantendría en el tiempo intermedio.⁶¹ En este sentido, Esther A. De Boer considera que Lucas, al mencionar tempranamente a las mujeres, les está otorgando visibilidad y que, aunque no vuelven a aparecer hasta la crucifixión, se insiste en su presencia más o menos continuada: «todos sus conocidos y las mujeres que le habían seguido desde Galilea se mantenían a distancia, viendo estas cosas» (Lc 23,49). Es por ello que De Boer afirma que la narración lucana demuestra que las mujeres siguieron a Jesús al igual que los hombres, aunque no aparezcan nombradas explícitamente.⁶² Al respecto, Carmen Bernabé indica que la inclusión de casos de mujeres en Lucas se hace con el objetivo catequético de presentar a «las discípulas de primera hora (...) como un modelo para las mujeres de la comunidad lucana».⁶³

⁶¹ CALDUCH-BENAGES, Nuria, *El perfume del Evangelio*, Estella, Verbo Divino, 2010, p. 71.

⁶² DE BOER, Esther A., «The Lukan Mary Magdalene and the Other Women Following Jesus», en LEVINE, Amy-Jill y BLICKENSTAFF, Marianne (eds.), *A Feminist Companion to Luke*, Londres, Sheffield Academic Press, 2002, p. 141.

⁶³ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios»..., pp. 38-39. Esta interpretación la realiza teniendo en cuenta las teorías de H. Schürman según las que el material recogido por Lucas, procedente de las tradiciones orales, surgiría de las narraciones que las mujeres relataban en su tarea

En el fragmento, María Magdalena aparece al frente de un grupo de mujeres formado por ella y dos más con nombre propio, junto a «otras muchas» que quedan en el anonimato. El modo en que esta mujer es presentada aporta datos que colaboran en el conocimiento del personaje y que, por ello, han sido utilizados por los especialistas para construir sus interpretaciones. Como suele ser común en lo relativo a María Magdalena, estas aproximaciones no quedan fuera de la polémica o, al menos, de líneas interpretativas divergentes. A continuación, se enumeran las distintas características que Lucas incluye en su narración, para luego sintetizar algunas de las interpretaciones que de ello se han dado. ¿Qué elementos, relevantes para la comprensión de la figura de María Magdalena, pueden extraerse del fragmento reproducido? El texto sitúa la acción en la etapa de Jesús en Galilea, y, según la narración lucana, María Magdalena, junto a otras mujeres, seguía, al igual que los Doce, a Jesús en su ministerio. Del grupo de mujeres, destaca la forma en que María Magdalena es nombrada: primero con su nombre, segundo con «llamada Magdalena». Asimismo, es ella la que ocupa el primer lugar, encabezando un grupo de mujeres que han experimentado un proceso de sanación gracias a la acción de Jesús. En el caso de María Magdalena, se especifica el mal del que había sido sanada: siete demonios. Por último, de la lectura de Lucas se extrae que estas mujeres servían a Jesús, o al grupo entero, con sus bienes. Las páginas que siguen quedan divididas en tres subapartados que tratan cada uno de estos aspectos.

1.2.1. Presentación de María, llamada Magdalena

María es un nombre muy frecuente en el Nuevo Testamento: María de Betania, María la madre de Jesús, María la madre de Santiago y José, María la madre de Juan... y María, llamada Magdalena. Esta forma de nombrar al personaje ha centrado la atención de diversos autores. Así, Nuria Calduch-Benages considera que Lucas, al incluir «llamada Magdalena», además de diferenciarla del resto, está indicando que era una figura «conocida por la comunidad como una mujer de relieve».⁶⁴ Carmen Bernabé se sitúa en la misma línea afirmando que Lucas, al presentarla de este modo, otorga a su figura un matiz de distancia y celebridad, mostrándola como una mujer de prestigio, conocida

evangelizadora. SCHÜRMANN, Heinz, *Das Lukasevangelium*, Friburgo, Herder, 1969, citado en BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», pp. 37-38.

⁶⁴ CALDUCH-BENAGES, Nuria, *op. cit.*, p. 77.

previamente por la comunidad.⁶⁵ Pero, ¿qué significa «Magdalena»? Este apelativo hace referencia a Magdala –*Migdal Nunaiya* o «torre del pescado»–, población situada en el lago Tiberíades y considerada como lugar de origen de esta mujer. Se trataba de una zona próspera e importante, dedicada a actividades relacionadas con la pesca y el comercio.⁶⁶ Todos los evangelistas utilizan esta denominación con la que, además, diferencian a este personaje del resto de Marías.⁶⁷ Por lo tanto, María Magdalena es presentada por su nombre –María– y por su lugar de origen –Magdala–. Es ésta una primera distinción importante respecto a la mayoría de mujeres que aparecen en los evangelios que, a diferencia de «María, llamada Magdalena», suelen ser presentadas por su nombre y su parentesco respecto a un varón –ya sea marido, padre o hijo– como sucede, en el texto que se está tratando, con Juana «mujer de Cusa».⁶⁸ En definitiva, María Magdalena adquiere, al ser presentada de este modo, cierta distinción y mayor independencia respecto al resto de mujeres.

Son dos los grupos que presenta Lucas como seguidores de Jesús: los Doce, de los que ya se ha dado noticia en páginas anteriores del evangelio, y las mujeres. En este último grupo, es María Magdalena la que encabeza la lista. Es la primera vez que las mujeres aparecen y su presencia resulta llamativa en el ambiente patriarcal de una sociedad androcéntrica. Para algunos autores, como Calduch-Benages, la inclusión de mujeres en el grupo de Jesús implicaría que éstas hubieran abandonado su hogar y a sus familias para convertirse en itinerantes, resultando algo muy extraño en una época en la que el espacio vital de la mujer quedaba circunscrito a la casa y la familia, además de que la instrucción religiosa en la época estaba restringida a los hombres.⁶⁹ Que Lucas ponga nombre propio a tres de las mujeres –María, Juana y Susana–, concuerda con la manera de nombrar de este evangelista, que suele utilizar siempre tres nombres encabezados, generalmente, por Pedro.⁷⁰ Calduch-Benages considera que no es una coincidencia el «paralelismo entre las tres mujeres de Lc 8,1-3 y el grupo más restringido de los Doce, a

⁶⁵ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Estella, Verbo Divino, 1994, pp. 110-114.

⁶⁶ BURNET, Regis, *op. cit.*, pp. 20-22. Respecto a la importancia y actividad de la ciudad de Magdala véase también DE BOER, Esther A., *Mary Magdalene. Beyond the Myth*, Londres, SCM Press Ltd, 1997, pp. 21-27 y BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 21-25.

⁶⁷ Mt 27,56; 27,61; 28,1; Mc 15,40; 15,47; 16,1; 16,9; Lc 8,2; 24,10; Jn 19,25; 20,1; 20,11; 20,18.

⁶⁸ Otros ejemplos son Lc 1,5; 1,26-27; 2,36; 4,38.

⁶⁹ Como muestras de esta negación de instrucción religiosa a las mujeres, Calduch-Benages incluye, entre otras, estas fuentes: «El que enseña a su hija la Torá es como si le enseñara obscenidades» (*Sotá* 3,4) o «Es mejor quemar la Torá que enseñarla a las mujeres» (*Joma* 66b), CALDUCH-BENAGES, Nuria, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁰ Véase como ejemplo de ello Lucas 8,51 y 9,28.

fin de subrayar de este modo la pertenencia del grupo de mujeres a la escuela de Jesús». ⁷¹ Del mismo modo, Carla Ricci considera significante que María Magdalena ocupe el primer lugar de la lista de mujeres, entendiendo el orden de los nombres con un sentido jerárquico. A partir de un análisis comparativo de las listas que presenta Lucas, Ricci concluye que son siempre tres los nombres mencionados, número que relaciona tanto con su significado en el mundo helenístico-romano –en el que una acción que se lleva a cabo tres veces adquiere eficacia real– como con el Deuteronomio. ⁷² Asimismo, Ricci explica que este texto muestra la tendencia de Lucas a realizar paralelismos y que, por lo tanto, «sería válido suponer que [Lucas] veía a este grupo de tres mujeres en relación con el resto del grupo como análogo a los tres apóstoles en relación a los Doce». ⁷³

En definitiva, del modo en que Lucas presenta a «María, llamada Magdalena», se puede interpretar que esta mujer era una figura al menos conocida, si no importante, procedente de Magdala, localidad rica y próspera; al ser presentada sin parentesco masculino, su independencia sería superior a la del resto de mujeres de la época y su importancia en el grupo, al menos en el conformado por las mujeres, sería superior al ser nombrada en primer lugar.

1.2.2. Una mujer sanada de siete demonios

La posesión de María Magdalena por los siete demonios es uno de los elementos que se han convertido en definitorios de su personalidad. La interpretación de dicha posesión permaneció más o menos estática desde las exégesis de la patrística hasta la segunda mitad del siglo XX. En este largo periodo de tiempo, los siete demonios fueron entendidos, de forma generalizada, como fuente de pecado. Este carácter pecaminoso de la poseída fue vinculado, la mayor de las veces, al pecado sexual, debido a la tradicional asociación judeo-cristiana del pecado femenino con el sexo, concretándose, en ocasiones, en el ejercicio de la prostitución para el caso de la Magdalena. ⁷⁴ Aunque con algunos precedentes anteriores, no es hasta que las teólogas feministas comienzan su actividad en el mundo académico occidental, cuando se cuestiona, con firmeza, si esta interpretación

⁷¹ CALDUCH-BENAGES, Nuria, *op. cit.*, p. 76.

⁷² «Un solo testigo no bastará como prueba contra un hombre por cualquier culpa o delito, por cualquier delito que haya cometido: sólo por declaración de dos testigos o por declaración de tres testigos se podrá fallar una causa» (Dt 19,15).

⁷³ RICCI, Carla, *Mary Magdalene and Many Others. Women who Followed Jesus*, Minneapolis, Fortress Press, 1994, pp. 125-129.

⁷⁴ Este aspecto se retomará en el capítulo 3 dedicado a la construcción de la Magdalena mítica.

es correcta. En el presente apartado, se muestran las distintas interpretaciones de dicho fenómeno, incluyendo las aportaciones de la antropología bíblica y de la antropología médica, fundamentales a la hora de realizar una aproximación a los conceptos de enfermedad y sanación en el mundo mediterráneo del siglo I.

Lucas indica que algunas de las mujeres que acompañaban a Jesús «habían sido curadas de espíritus malignos y enfermedades» y que, en el caso concreto de María Magdalena, se había tratado de «siete demonios».⁷⁵ ¿A qué se refiere Lucas al hablar de «espíritus malignos y enfermedades»? ¿Qué son los «siete demonios» que salieron de la Magdalena? ¿Qué implicaba esa posesión o enfermedad? Y, por último, ¿qué suponía verse liberada de ella? Son éstas algunas preguntas fundamentales para continuar con la aproximación al personaje objeto de estudio. Para responder a las mismas, se utilizan las interpretaciones de dos especialistas clave en la figura de este personaje: Carmen Bernabé Ubieta y Carla Ricci, quienes realizaron sus respectivas tesis doctorales sobre la mujer de Magdala en las fuentes iniciales del cristianismo. La primera entiende la posesión de esta figura bíblica por los siete demonios como una enfermedad psicosomática de carácter grave, y considera que el término utilizado por Lucas en 8,2-3, «*daimonia*», no es adecuado traducirlo por «diablo», dado que supondría una incoherencia. Al mismo tiempo, Bernabé otorga importancia a la comprensión del significado del número siete en la época de Jesús para, así, poder interpretar adecuadamente la cuestión. Carla Ricci, por su parte, también analiza estos dos aspectos como punto de partida para indagar en la posesión de María Magdalena. A continuación, se hace una síntesis de la explicación que ambas especialistas dan de este suceso, contrastando sus interpretaciones.

Carmen Bernabé explica que, al haber sido entendidos estos demonios en relación al Demonio y al sexo, se establece un vínculo entre el mal de posesión con el mal moral, advirtiendo que «hay que cuestionarse si esa interpretación no es reductora y si, al centrarse en el aspecto moral individual, no oscurece las dimensiones socio-políticas y culturales que están implicadas en esa sanación liberadora, una dimensión que aparece con profusión en los relatos evangélicos».⁷⁶ Por tanto, una interpretación más apurada necesita conocer los esquemas mentales de la época en relación a las mujeres y, en concreto, a los casos de posesión que, por otro lado, son abundantes en Lucas. Es por ello

⁷⁵ Marcos también menciona a María Magdalena como la mujer de la que Jesús había expulsado siete demonios (Mc 16,9). Sin embargo, los trabajos especializados en el tema se centran, fundamentalmente, en la mención que hace Lucas para estudiar la posesión de María Magdalena. Es por ello que el análisis que aquí se presenta se centra, únicamente, en el texto de Lucas en lo referente a esta cuestión.

⁷⁶ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», p. 22.

que Bernabé se sumerge en el estudio de la función social de los espíritus y los tipos de personas a los que afectaban, qué papel jugaba el género y las normas socio-culturales que las envolvían, recurriendo a las investigaciones de la antropología médica. Al especificarse que la posesión se debía a siete demonios, Bernabé le adjudica un alto nivel de gravedad, dado que el número siete, en la narración lucana –véase como ejemplo Lc 11,26–, alude a un caso extremadamente nocivo y difícil.⁷⁷ También Ricci incide en la importancia del número siete y su significado simbólico de totalidad, número que en el Nuevo Testamento adquiere una doble función: por una parte, la de indicar una cantidad concreta –como sucede, por ejemplo, en Mateo 15,34– y, por otra, la de aportar un significado superior. Este último sería el caso de Lucas 17,4, en donde el número aporta la connotación de pecado completo: «Y si peca contra ti siete veces al día, y siete veces se vuelve a ti, diciendo: “Me arrepiento”, le perdonarás».⁷⁸

Sobre el término «demonios», profuso en la narración lucana, Bernabé indica que, normalmente, hace referencia a espíritus malignos que ejercen un gran poder sobre la persona a la que poseen. En el mundo greco-helenístico, el término incluía «toda una serie de fuerzas personificadas que rodeaban al ser humano y que podían influir y controlar su existencia para bien o para mal».⁷⁹ Existían diversas clases de demonios, siendo los malignos los más numerosos y, en el caso de Nuevo Testamento, los únicos que tienen presencia. El daño que producían en las personas podía manifestarse tanto en sus bienes como en sus propios cuerpos, materializándose en desgracias y enfermedades, con síntomas externos y comportamientos que chocaban con las normas socio-culturales de sus entornos por lo que pasaban a ser considerados como desviados. Por ello, las personas poseídas quedaban fuera de lo aceptado por la comunidad, ya que era ésta la que interpretaba si estos signos eran de carácter positivo o negativo.⁸⁰

Ricci se remonta, con la ayuda de los trabajos de W. Foerster, a las raíces mesopotámicas del término, en donde «los males de la vida que no se debían a grandes catástrofes naturales se atribuyeron a la influencia de los demonios malvados».⁸¹ Tanto el mundo hebreo como el griego se vieron influenciados por esta concepción para explicar las situaciones anómalas a las que no se les atribuía una causa explícita, de ahí que Ricci

⁷⁷ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», pp. 22-25.

⁷⁸ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁷⁹ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», pp. 22-25. En referencia al término «demonios» véase también GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los Ángeles*, Madrid, Encuentro, Fundación Las Edades del Hombre, 2015, pp. 18-20.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁸¹ FOERSTER, Werner, «δαίμων», *TWNT*, n° 2, 1935, pp. 1-21, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 132.

accepte la afirmación según la cual, tanto en el Nuevo Testamento como en el judaísmo en general, «las enfermedades psíquicas eran consideradas como manifestaciones de posesiones demoníacas».⁸² Si se acepta esta interpretación, las enfermedades psíquicas que no tenían una causa visible o conocida, serían entendidas y explicadas como posesiones obra de demonios. Por lo tanto, la adjudicación de estos males a espíritus no tenía como objetivo explicar, en un plano humano, el origen físico de la enfermedad, ya que el sufrimiento y los trastornos eran considerados como «manifestaciones de la presencia diabólica, que destruye los espíritus y los cuerpos».⁸³ Ricci, teniendo en cuenta todos estos elementos, explica que son dos las perspectivas desde las que entender la situación de María Magdalena: la visión aceptada en el Mediterráneo del primer siglo y la de nuestros días. Según la primera, María Magdalena fue incluida en el grupo de los poseídos por tener una enfermedad que le afectaba física y psicológicamente de una forma total –debido al número siete–, mientras que desde el punto de vista actual, con los conocimientos procedentes de la medicina y la psicología, se entendería que María Magdalena sufriría un trastorno psíquico. Desde esta última perspectiva, Ricci aporta una hipótesis que ella misma asume como indemostrable:

«Podría haber sido una mujer con fuertes sensibilidades, cuyo equilibrio no habría soportado los impactos dolorosos que la vida le adjudicaba, especialmente aquellos problemas que las mujeres tenían que enfrentar en la Palestina de la época de Jesús. La infelicidad de la condición de las mujeres era presagiada, codificada desde el momento del nacimiento».⁸⁴

Merece la pena insitir un poco más en este tema, ya que los siete demonios han sido fundamentales en la construcción de la Magdalena. Para ello, son de utilidad las investigaciones procedentes de la antropología en referencia a los conceptos de enfermedad y sanación y cómo eran entendidos en la época del evangelista. John J. Pilch indica que la principal diferencia entre el mundo de Lucas y el actual reside en la concepción de la enfermedad y la sanación, que en la Antigüedad no se entendían de forma individual sino que afectaban a todo el grupo, a la comunidad completa, debido a que «las personas tenían personalidades colectivas».⁸⁵ Esta idea es fundamental para seguir el planteamiento de Carmen Bernabé y la conexión que realiza de la posesión de

⁸² MCKENZIE, John L., *Dictionary of the Bible*, Nueva York–Londres, Simon & Schuster, 1965, p. 193, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 133.

⁸³ RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 135.

⁸⁴ *Idem.* Como ejemplos de la situación sufrida por las mujeres, Ricci incluye algunas fuentes en las que se aprecia tal problemática: *Eclesiastés, Talmud y Levítico*.

⁸⁵ PILCH, John J., *Healing in the New Testament. Insights from Medical and Mediterranean Anthropology*, Minneapolis, Fortress Press, 2000, p. 93.

la Magdalena con el trance y la histeria. Bernabé, en una línea similar a la de Ricci, explica que la posesión, según el prisma del primer siglo, era concebida como una problemática entre las personas y la comunidad de la que formaban parte. Al igual que Ricci, se basa en las investigaciones de la antropología y, en concreto, en la consideración de la posesión demoníaca como la «explicación cultural de ciertos síntomas, entre ellos el trance del que es una de sus interpretaciones místicas».⁸⁶

El trance, como alteración de las funciones de la conciencia –identidad, memoria, percepción–, se presenta con una serie de síntomas –alucinaciones, personalidad múltiple, parálisis, convulsiones– que, en el Mediterráneo antiguo, eran achacados a espíritus malignos, o al propio Dios.⁸⁷ En su argumentación, Bernabé utiliza las investigaciones de Ioan Lewis y su división de las posesiones entre periféricas y legitimadoras.⁸⁸ Las segundas afectarían a los varones de las élites y estarían causadas por ancestros de la comunidad con el objetivo de legitimar el poder; mientras que las periféricas tendrían su origen en espíritus enemigos o de pueblos vecinos por lo que, insiste Bernabé, serían espíritus a-morales. Estas últimas afectarían principalmente a personas situadas en los límites de la sociedad y a las mujeres, fuera la que fuera su condición social, dado que éstas «viven una situación de presión familiar y social fuerte, siempre en relación a las normas y roles socio-culturales que se les atribuyen en cuanto mujeres».⁸⁹ Tres serían los grupos de mujeres en los que estas posesiones tendrían mayor incidencia: las esposas jóvenes casadas en contra de su voluntad; las esposas ancianas marginadas o en contextos hostiles de poligamia y, por último, las mujeres estériles, divorciadas, repudiadas o viudas.⁹⁰ Con todos estos elementos, Bernabé dirige su hipótesis hacia la histeria, elemento que en la Antigüedad era considerado, por parte de médicos como Hipócrates o Galeno, como propio de las viudas, las divorciadas y las mujeres estériles, y que se relacionaba con la posesión de forma directa.⁹¹ En su interpretación, Bernabé recurre también a los estudios de Mary Douglas y su teoría del cuerpo físico como microcosmos del cuerpo social, que tiene por premisa el reflejo del control social en el cuerpo de los

⁸⁶ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», p. 27.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁸⁸ LEWIS, Ioan M., *Ecstatic Religions. A Study of Shamanism and Spirit Possession*, Londres-Nueva York, Routledge, 1989, pp. 32-59, citado en BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», p. 28.

⁸⁹ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», p. 29.

⁹⁰ Bernabé incluye distintas referencias a estudios en esta perspectiva, véase por ejemplo KESSLER, Clive S., «Conflict and Sovereignty in Kelantanese Malay Spirit Séances», en CRAPANZANO, Vincent y GARRINSON, Vivian (eds.), *Case Studies in Spirit Possession*, Nueva York, John Wiley, 1977, citado en BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», p. 29.

⁹¹ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», pp. 29-31.

individuos: a mayor control social, mayor control sobre el cuerpo y, por lo tanto, menor aceptación de los trances y posesiones.⁹² Es en este contexto donde Bernabé desarrolla su idea de la histeria en relación a la posesión de María Magdalena, entendiéndola como «protesta inconsciente de género».⁹³

Una vez vistas las interpretaciones de Bernabé y Ricci sobre la posesión, ¿qué supondría, entonces, la sanación que Jesús realiza sobre María Magdalena? Según Bernabé, las consecuencias de estas posesiones, castigos de Dios, se materializaban en la marginación y el estigma social, insistiéndose así en la posesión no sólo como una situación física sino también social. Es por ello que un exorcismo supondría, más allá de la liberación del poseído, el restablecimiento del orden social y, por tanto, «implicaba hacer un diagnóstico y un juicio, emprender una acción y reintegrar a esa persona en un lugar significativo en la comunidad».⁹⁴ Si se aplica este planteamiento al caso de las mujeres que presenta Lucas, el seguimiento de María Magdalena, Juana, Susana y el resto, sería consecuencia de la sanación que, sin embargo, no tiene como consecuencia «volver a su antigua vida ni al seno familiar sino a la nueva familia que forma Jesús (8,20-21)».⁹⁵

Por su parte, Carla Ricci también otorga importancia a la cuestión de las sanaciones de Jesús, actividad fundamental en todo el evangelio, para así comprender el caso de la mujer de Magdala. Ricci divide las sanaciones de Jesús entre las dirigidas a enfermedades físicas y las orientadas a los casos de posesión, indicando que, en ocasiones, resulta difícil distinguirlas por aparecer de manera conjunta (4,40-41; 6,17-18; 8,2). En el contexto de la predicación de Jesús en Galilea (4,14-9,50), son seis las sanaciones físicas que aparecen en Lucas (4,38-39; 5,12-14; 5,17-26; 6,6-11; 7,1-10; 8,43-48) y tres los casos de sanación de posesiones (4,33-37; 8,26-39; 9,37-42). El procedimiento de la sanación se materializa

⁹² DOUGLAS, Mary, *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*, Londres, Routledge, 1996, citado en BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», p. 33.

⁹³ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», p. 34. Celso, explica Bernabé, acusaba a María Magdalena de histérica del siguiente modo: «Pues ¿quién vio eso (a Jesús resucitado)? Una mujer histérica (*priostros*), como tú dices, o quizá otras que habían sido embaucadas por la misma brujería?» (C. Cels. 2.55,2.59). Respecto a la histeria como «protesta inconsciente de género», Bernabé hace uso de los planteamientos de Emilce Dio-Bleichmar quien la entiende como «una expresión de protesta inconsciente de la dimensión conflictiva que conlleva la feminidad, atrapada entre la definición social y sus más íntimos anhelos. Por tanto, sería un conflicto autovalorativo nacido de la des-valoración socio-cultural del género femenino. La mujer histérica lo que haría es invertir esa valoración utilizando el cuerpo y la sexualidad como sistema simbólico y expresivo, pero que al final se convierte en una estrategia que se vuelve contra ella porque la encierra en los estereotipos socio-culturales que han provocado la protesta», DIO-BLEICHMAR, Emilce, *El feminismo espontáneo de la histeria. Estudios de los trastornos narcisistas de la feminidad*, Madrid, Siglo XXI, 1985, p. XXIII, citado en BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», pp. 35-36.

⁹⁴ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», p. 26.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 51.

bien por medio del contacto (5,13; 6,19; 8,43-48) o emitiendo alguna palabra (6,10; 9,37-43). Ya que no existe información sobre el proceso de sanación de María Magdalena, Ricci recurre a elementos comunes en otras sanaciones y, con gran cautela, indica que la sanación de la mujer de Magdala pudo haberse realizado de forma similar a la que domina en la narración de Lucas: por contacto físico.⁹⁶

En definitiva, Ricci apuesta por entender la posesión de la mujer de Magdala como resultado de una fuerte represión de género que habría terminado por alterar su equilibrio mental. En referencia a su sanación, adopta los planteamientos del estudio de F. J. Leenhardt sobre el endemoniado de Gerasa (Mc 5,1-20), por los que se entiende que «ciertamente es un caso de sanación, pero lo que sucede con esta cura es que Jesús conoce a una persona desposeída de sí misma por un oscuro poder que lo estaba tiranizando».⁹⁷ Ricci traslada esta interpretación a María Magdalena concluyendo que «cualquiera que sean las suposiciones que hagamos, y sean los que sean los detalles de su condición, [María Magdalena] era una mujer “desposeída de sí misma”».⁹⁸ Al igual que Ricci, Bernabé considera que la posesión, causa de la situación de marginalidad de la mujer de Magdala, sólo llega a su fin gracias al contacto con Jesús. Además, como se ha visto, relaciona el tema de las posesiones con la presión ejercida en la época sobre las mujeres y las represoras normas que codificaban sus roles. Finalmente, Bernabé opta por considerar que Lucas presenta a la Magdalena «como una mujer que presenta un sentimiento de inadecuación con los roles atribuidos a las mujeres y utiliza el cuerpo para expresar esta queja. Se convertiría así en el paradigma de la mujer inquieta e insatisfecha con el papel y lugar que la sociedad le ha atribuido».⁹⁹ Su sanación no supone una reintegración en su comunidad original, sino que, como ya se ha apuntado, pasa a ser miembro del grupo de Jesús quien «al curar a estas mujeres expulsando los espíritus malignos y admitiéndolas en su seguimiento, estaba diciendo una palabra sobre los límites y criterios ordenadores de la sociedad, en este caso en relación al género».¹⁰⁰

⁹⁶ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁹⁷ LEENHARDT, Franz J., *Saggio di esegesi Marco 5,1-20*, s.l., s.e., s.f., p. 96, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁸ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁹⁹ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios», p. 55.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 56.

1.2.3. Discípulas de primera hora

Hasta ahora, Lucas ha presentado a María Magdalena por su nombre y lugar de origen, además de indicar que había sido sanada de los siete demonios que la poseían. A ello se añade otro dato aportado por el evangelista: María Magdalena acompañaba a Jesús y le servía con sus bienes. ¿Qué significado tienen, en el contexto de Lucas, estos dos verbos? ¿Qué implicaban las acciones de acompañar y servir? ¿A qué tipo de servicio se refiere el evangelista? Las respuestas que se han dado a estas preguntas, inmersas en distintos debates, sirven para perfilar un poco más la figura de la Magdalena evangélica. Es el de Lucas un pasaje que, si bien estuvo falto de atención por los especialistas durante mucho tiempo, pasó a convertirse en objeto de numerosas interpretaciones. A continuación, se presenta una síntesis del recorrido bibliográfico que Carla Ricci realiza sobre el tema, para luego centrar la atención en las lecturas realizadas por la teología feminista, concretamente en el periodo comprendido desde los años noventa del siglo pasado hasta la primera década del siglo XXI.

En la segunda mitad del Ochocientos, las mujeres de Lucas 8,1-3 eran consideradas como sirvientas, sin otorgar mayor importancia a la cuestión. A pesar de ese clima general, aparecen algunos matices discordantes con Jean-François Badet y M. F. Sadler, al considerar que quizás, y sólo quizás, estas mujeres, además de servir, también proporcionarían recursos materiales al grupo.¹⁰¹ Ya en la primera mitad del siglo XX, se incrementa la atención sobre este pasaje apareciendo algunas novedades. Aunque la línea dominante continúa entendiendo la función de las mujeres como dedicada al servicio de la mesa, hay autores, como Hermang Wolfgang Beyer, que apuntan que el término «diaconado» (*diakoneo*) significa pertenecer al círculo de discípulos de Jesús, por lo que las mujeres entrarían en este ámbito.¹⁰² Albrecht Oepke plantea la misma cuestión indicando, sin mayor aclaración, que las mujeres eran también discípulas.¹⁰³ Son las investigaciones de Peter Ketter las que inciden con mayor profundidad en este aspecto. Este autor adjudica el término discípulo también a las mujeres, abordando la problemática en torno a su función, preguntándose cuál era ésta y si también, al igual que los hombres,

¹⁰¹ BADET, Jean-François, *Jésus et les femmes dans l'évangélisme*, Paris-Lyon, Delhomme et Briguet, 1893, p. 248 y SADLER, Michael F., *The Gospel According to Luke*, Londres, Bell, 1889, pp. 199-200, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 40-41.

¹⁰² BEYER, Hermann W., «διακονέω», *TWNT*, n° 2, 1935, pp. 81-94, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁰³ OEPKE, Albrecht, «γυνή», *TWNT*, n° 1, 1935, pp. 775-790, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 42-43.

proclamaban el evangelio. Carla Ricci considera a Ketter como el pionero en determinadas cuestiones que, más adelante, supondrían la renovación teológica.¹⁰⁴ La segunda mitad del siglo XX es la que ve nacer, con fuerza, una renovación, aunque ello no se fraguará hasta finales de la década de los setenta. Hasta entonces, continúan los estudios sobre la temática, como el de Walter Grundmann, quien, a principios de los años sesenta, explica que Jesús, al admitir a las mujeres en su grupo, reconoce su dignidad humana completa en un contexto en el que éstas eran consideradas en el mismo nivel que los esclavos y los niños.¹⁰⁵

Al principio de este capítulo se indicaba la existencia de teorías que apuntan a una tradición propia de mujeres en el material recogido por Lucas. Es precisamente en la década de los sesenta cuando aparecen los primeros estudios sobre el tema. Así, Thorliet Boman, en 1967, señala una tradición de mujeres propia en las fuentes de este evangelio, en donde éstas serían testigos-oyentes-guardianas de dicha tradición.¹⁰⁶ Por otra parte, Martin Hengel resalta el papel de las mujeres en el mensaje de Jesús, otorgando gran importancia al testimonio de éstas en los inicios del cristianismo y, en concreto, a María Magdalena como personaje de primer rango, en el mismo nivel que Pedro –también nombrado a la cabeza de las listas de nombres–, al ser la primera testigo de la resurrección.¹⁰⁷ Los estudios de Hengel serán utilizados por Heinz Schürmann para profundizar en el tema de la tradición de mujeres en Lucas.¹⁰⁸ La década en la que se producen todas estas investigaciones es, precisamente, la que da cobijo al Concilio Vaticano II (1962-1965) y su propuesta de renovación y modernización. Es después del Concilio cuando empieza a desarrollarse la teología feminista –con obras fundamentales como *The Church and the Second Sex*, de Mary Daly, publicado por primera vez en 1968– y su renovación de perspectivas y lecturas en relación al tema de Jesús y las mujeres, siendo la mujer de Magdala un elemento central en las mismas.¹⁰⁹

Así, los frutos de toda esa renovación emergen con fuerza en la segunda mitad de los años setenta, momento a partir del que aumenta considerablemente la atención sobre

¹⁰⁴ KETTER, Peter, *Christus und die Frauen*, Düsseldorf, Verbandsverlag weiblicher Vereine, 1933, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁵ GRUNDMANN, Walter, *Das Evangelium nach Lucas*, Berlín, Evangelische Verlag, 1963, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁰⁶ BOMAN, Thorliet, *Die Jesus Überlieferung im Lichte der meueren Volkskunde*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁷ HENGEL, Martin, «Maria Magdalena und die Frauen als Zeugen», *Abraham unser Vater. Festschrift O. Michel*, Leiden-Colonia, AGSU 5, 1963, pp. 243-256, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 43-44.

¹⁰⁸ SCHÜRMANN, Heinz, *op. cit.*, citado RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 43-44.

¹⁰⁹ DALY, Mary, *The Church and the Second Sex*, Nueva York, s.e., 1968, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 45.

el tema de Lucas y las mujeres, multiplicándose los trabajos sobre el mismo y, en consecuencia, las perspectivas. Sin embargo, esto no significa que desaparezcan los antiguos estereotipos de género a la hora de interpretar el pasaje. Un claro ejemplo de ello es la obra de Ben Witherington, quien dedica un trabajo al estudio exhaustivo del pasaje de Lucas indicando, al principio del mismo, que «Lucas 8,1-3 tiene el dudoso honor de ser una de las perícopas del Nuevo Testamento que no ha recibido atención en las revistas académicas de los últimos cien años».¹¹⁰ No obstante, su interpretación se mantiene, en los aspectos principales, acorde a las líneas tradicionales, afirmando que el objetivo principal de Lucas al incluir a las mujeres, reside en hacerlas testigos de la actividad de Jesús en Galilea, sin que ello signifique que éstas abandonen sus roles tradicionales como mujeres. Wintherington subraya el hecho único, apuntado por Lucas, de que las mujeres de 8,1-3 servían a Jesús y a los discípulos con sus bienes y que ello puede entenderse en el sentido de que los roles tradicionales de las mujeres, como el de servir, pasaran a entenderse no como algo exclusivo de la familia biológica, sino ampliado a la familia de la fe:

«Ser discípulos de Jesús no hace que estas mujeres abandonen sus roles tradicionales de preparar la comida, servir, etcétera. Más bien, le dio a estos roles un nuevo significado e importancia, ya que ahora pueden ser utilizados para servir al maestro y a la familia. La transformación de estas mujeres supone no sólo nuevos roles de discipulado, sino también reasumir sus roles tradicionales para un nuevo propósito. Lucas mantiene de modo admirable la tensión entre lo viejo y lo nuevo en relación a los roles femeninos en la comunidad cristiana».¹¹¹

A pesar de ello, la mirada renovada ya había nacido y continuaría ampliándose y reformulándose en los años siguientes. Una muestra de ello son los trabajos de Elisabeth Moltmann-Wendel, y sus planteamientos sobre la función de las mujeres, así como su propuesta de nuevos interrogantes, como, por ejemplo, si éstas estuvieron presentes en la última cena.¹¹² Una figura clave en esta década, por la importancia de sus trabajos y su influencia posterior, es Elisabeth Schüssler Fiorenza, quien, en 1975, publica un artículo sobre María Magdalena: «Mary Magdalene: Apostle to the Apostles».¹¹³ En los años ochenta, se publican las dos obras clave de esta autora y de la teología feminista del

¹¹⁰ WITHERINGTON III, Ben, «On the Road with Mary of Magdala, Joanna, Susanna and other Disciples – Luke 8,1-13», en LEVINE, Amy-Jill y BLICKENSTAFF, Marianne (eds.), *op. cit.*, pp. 133-139. Originalmente publicado en *ZNW* 70, 1979, pp. 243-248.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 137-138.

¹¹² MOLTSMANN-WENDEL, Elisabeth, *The Women around Jesus*, Nueva York, Crossroad, 1982, citado en RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 49.

¹¹³ SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, «Mary Magdalene: Apostle to the Apostles», *UTS Journal*, abril 1975, pp. 22-24, citado en HEARON, Holly E., *The Mary Magdalene Tradition: Witness and Counter-Witness in Early Christian Communities*, Collegeville, Liturgical Press, 2004, pp. 2-7.

momento: *In Memory of Her y Bread Not Stone: The Challenge of Feminist Biblical Interpretation*. Ambas publicaciones marcarían una de las líneas principales por las que se encaminará la disciplina.¹¹⁴ A pesar de esta renovación, no dejan de aparecer trabajos, como el de Joseph A. Fitzmyer, que insisten en la función de las mujeres como simple servicio de atención a Jesús y sus discípulos, al tiempo que afirman la imposibilidad de que éstas aportaran recursos a la comunidad.¹¹⁵ Es éste un breve recorrido por los modos de interpretar la función de las mujeres en el círculo de Jesús y, por lo tanto, también de María Magdalena. En las páginas siguientes se recogen las investigaciones que al respecto han realizado especialistas posteriores a esta generación.

La interpretación de Bernabé se basa en los análisis de los verbos que utiliza Lucas en este pasaje: «acompañar/seguir» y «servir».¹¹⁶ Respecto al primero, Bernabé lleva a cabo un exhaustivo estudio sobre su significado, que se presentará más adelante dado que es fundamental en otros contextos que aparecen en todos los sinópticos (Lc 23,49; 23,55-56; Mt 27,55-56; Mc 15,40-41). Es por ello que, en este apartado, sólo se aportan unas breves referencias sobre el tema, dejando la explicación en profundidad para más adelante. Baste decir que Bernabé considera a la mujer de Magdala y al resto de mujeres como discípulas de Jesús. Aunque reconoce como problemática la adjudicación de la acción de acompañar no sólo a los Doce sino también a las mujeres –por la estructura gramatical utilizada por Lucas–, considera que hay indicios que vinculan esta acción con el grupo de mujeres por ser un verbo que

«(...) se usa para referirse al discipulado, pero en ninguna ocasión se restringe al grupo de los Doce, sino que connota la acción de acompañar a Jesús del grupo que le ayuda a proclamar la realidad del Reino de Dios. Es verdad que en 8,1-3 se distinguen claramente dos grupos, el de los Doce y el de las mujeres, pero ambos son discípulos que siguen a Jesús y van con él. Esta opinión está apoyada por lo que más tarde se dice de María Magdalena y las demás (23,49-55). Se las define con dos verbos de seguimiento reforzados con la preposición σύν: «seguir», «acompañar» (σύνακολουθοῦσαι) y «venir con» (σύνελέλυθαί).¹¹⁷

En referencia al verbo «servir», Bernabé considera que, en el contexto de Lucas, casi siempre va asociado al servicio material aunque, en este caso, la autora matiza que

¹¹⁴ SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *In Memory of Her*, Nueva York, Crossroad, 1984 y *Bread Not Stone: The Challenge of Feminist Biblical Interpretation*, Boston, Beacon Press, 1984.

¹¹⁵ FITZMYER, Joseph A., *El evangelio según San Lucas*, Cristiandad, Madrid, 1987, citado en BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 112.

¹¹⁶ En la *Nueva Biblia de Jerusalén*, la consultada en la presente investigación, se utiliza en algunos casos el verbo «seguir» y, en otros, «acompañar». Sin embargo, en la versión griega, la empleada generalmente por los especialistas, ambos verbos cuentan con un único término (σύνακολουθοῦσαι), por lo que aquí serán utilizados de manera indistinta.

¹¹⁷ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 112-113.

«está especificado y concretado por el sustantivo, tan característicamente lucano, “bienes” (...) que implica en la mayoría de los casos, riquezas y posibilidades económicas». A ello añade que las mujeres con nombre propio pertenecían, probablemente, a un status social y económico alto, debido tanto a la mención de Juana como mujer de Cusa –administrador de Herodes– como al modo de presentar a la Magdalena que previamente se ha explicado. Por lo tanto, la función de estas mujeres, siguiendo el razonamiento de Bernabé, no consistiría tan sólo en un servicio doméstico sino que también supondría una fuente de recursos materiales. Con ello, Lucas estaría reflejando una situación característica de su comunidad: la notable presencia de mujeres ricas que daban su apoyo material, cediendo sus casas como espacios de reunión, cuestión que queda reflejada en los *Hechos de los Apóstoles* (9,36; 12,12; 16,15-40). A falta de explicar con detenimiento el significado del verbo «seguir», Bernabé indica que la función de María Magdalena y el resto de mujeres, en su seguimiento a Jesús, es ambigua, «pues al ser descrita desde el modelo de rica mujer greco-romana de la comunidad lucana, lo que más se destaca de ella es el aspecto de su contribución y apoyo material al grupo, dejando, en cierta forma, a la sombra el aspecto del seguimiento». ¹¹⁸

En el estudio de Carla Ricci se insiste, al igual que en el de Bernabé, en la calidad de discípulas de las mujeres. Esto es argumentado por Ricci partiendo de la base de que, previamente, Lucas ya había tratado tanto la capacidad sanadora de Jesús y su actividad itinerante (4,31; 6,17-19; 7,11) así como la presencia de un grupo masculino que le acompañaba (5,8-11; 6,12-17). Por lo tanto, es la aparición de las mujeres lo realmente importante de este fragmento. Según Ricci, estas mujeres habrían abandonado sus hogares para acompañar a Jesús, ofreciéndole sus bienes y servicios, siendo esta cuestión lo más revolucionario del fragmento. Ello se debe, sustenta la autora, a dos novedades fundamentales: en primer lugar, al hecho de que seguir a un maestro no era una actividad practicada por mujeres; y, en segundo lugar, porque indica la existencia de un discipulado femenino. Coincide también con Bernabé al considerar el nombramiento de la Magdalena en primer lugar como signifiante de un papel destacado, por lo que la mujer de Magdala pudiera tener algún tipo de autoridad sobre el resto de las mujeres o ser «un punto de referencia, una guía quizás, para las otras». ¹¹⁹ Para sustentar su idea del discipulado femenino, Ricci estudia las características propias del discípulo en el movimiento de Jesús. Con el apoyo de estudios específicos sobre el tema, Ricci plantea que era decisión

¹¹⁸ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 114, 110-111 y 115.

¹¹⁹ RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 144.

de Jesús elegir quién formaba parte de su grupo de seguidores y, aunque sobre las mujeres no se indica si fueron llamadas al discipulado o no, lo que sí que se extrae del evangelio es que eran bienvenidas. Existían, dice Ricci, dos tipos de seguidoras femeninas: las sedentarias, como Marta y María de Betania, y las itinerantes que acompañaban a Jesús en su viaje. De este modo, la interpretación de Ricci sugiere que las mujeres que acompañaban a Jesús formaban también parte de su grupo de discípulos. En lo concerniente a la idea de servicio, Ricci considera que éste adquiere una nueva dimensión con Jesús, dado que el servicio lo ejercían tanto los hombres como las mujeres, ya que, si se relaciona con algunos pasajes de *Hechos*, la actividad del servicio entra en total con conexión con la predicación, sirviendo tanto para los seguidores hombres como para las mujeres.¹²⁰

Por otro lado, Esther De Boer parte de la puesta en duda de la tradicional lectura de Lucas 8,1-3 en función de los binomios hombre-espiritualidad y mujer-cuidado material. En opinión de De Boer, Lucas trata a las figuras de forma individual, son hombres y mujeres concretos, y no categorías generales entendidas en clave de masculino/femenino. Además, añade esta autora, Jesús no da indicaciones sobre un discipulado de género utilizando roles tradicionales a los que adscribir a las personas. Sin olvidar lo dicho, De Boer, en referencia al verbo «servir», indica que sí que significa servir la mesa y repartir comida, pero que esto, en el evangelio, no quedaba reservado a las mujeres, sino que los discípulos hombres también ejercen la tarea de repartir comida (Lc 9,14-16; 22,7-13). Por lo tanto, la tarea de servir la mesa y distribuir alimento sería una función del discipulado no restringida las mujeres. Respecto a la cuestión de los bienes, De Boer presenta una línea interpretativa divergente de la de Bernabé al rechazar que ello signifique que estas mujeres fueran ricas. Por el contrario, entiende que las posesiones de las mujeres –sin necesidad de que fueran muchas– eran puestas en común con el resto de la comunidad. Por lo tanto, las mujeres que aparecen en Lc 8,1-3 prestan un servicio que se encuadra en el rol del discipulado, practicando un ideal cristiano que atañe a todas las personas, hombres y mujeres.¹²¹

Con este planteamiento, el punto clave a resolver, señala De Boer, consiste en averiguar quién sirve a quién: si todas las mujeres a todos los hombres o, por el contrario, las mujeres sin nombre a Jesús, los Doce, María Magdalena, Juana y Susana. Su apuesta

¹²⁰ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 179-182. Sobre el tema del discipulado, una obra fundamental en la argumentación de Ricci es la de RENGSTORF, Karl H., «διδασκω», *TWNT*, n° 2, 1935.

¹²¹ DE BOER, Esther A., «The Lukan Mary Magdalene and the Other Women Following Jesus», p. 141.

se dirige a esta segunda opción y ello tendría como consecuencia que no todas las mujeres tuvieran el mismo rol y, por lo tanto, Lucas no estaría aplicando los roles tradicionales de género. Así, al igual que Ricci, De Boer otorga un puesto de mayor rango a la mujer de Magdala. Como apoyo para su interpretación, De Boer recurre al pasaje de Marta y María de Betania (Lc 10,38-42), donde se muestra a Jesús aceptando distintos modelos de comportamiento para las mujeres. Ello sirve a De Boer para indagar sobre la recepción de las enseñanzas de Jesús por parte de las mujeres: al igual que María de Betania escucha sus palabras, las mujeres que le siguen también lo hacen y aprenden de él, tal y como aparece al final del evangelio (24,6-8), cuestión ésta que será tratada en profundidad más adelante. En definitiva, De Boer considera a las mujeres como discípulos que acompañan a Jesús al igual que lo hacen los Doce y, como ellos, las mujeres con nombre propio son servidas por otras muchas que quedan en el anonimato.¹²²

Jane Schaberg insiste, al igual que el resto de especialistas, en las divergencias interpretativas sobre la función que las mujeres de Lucas cumplían en el círculo de Jesús. Esta autora presenta, de modo sintético, las dos líneas interpretativas más opuestas: la de los continuadores de Schüssler Fiorenza, quienes entienden que el movimiento de Jesús fue un «discipulado entre iguales», y la de aquéllos que consideran la propuesta anterior como un absurdo carente de realidad en el primer siglo del cristianismo.¹²³ Schaberg acepta la línea de Schüssler Fiorenza al considerar el movimiento de Jesús como igualitarista indicando que, aunque en los textos tan sólo se pueden encontrar indicios de ello, lo importante es que esos indicios existen. Así, entiende este igualitarismo de forma que tanto los hombres como las mujeres eran participantes activos que luchaban en comunidad, bajo la premisa de un discipulado en igualdad en el que «las mujeres eran a todas luces miembros de este movimiento».¹²⁴ No obstante, apunta Schaberg, ello no significa que Jesús fuera un feminista en el sentido actual del término —lo que sí supondría un anacronismo—, sino que Jesús, en palabras que Schaberg toma de Judith Plaskow, sería

¹²² DE BOER, Esther A., «The Lukan Mary Magdalene and the Other Women Following Jesus», p. 141.

¹²³ Respecto a la cuestión del «discipulado entre iguales» véase SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, «The Biblical Roots for the Discipleship of Equals», *Duke Divinity School Review*, nº 45, primavera 1980, pp. 87-97. Como muestra de la línea interpretativa que niega la anterior véase EHRMAN, Bart, D., *The New Testament*, Nueva York–Oxford, 2000, pp. 364-367. Ambas obras aparecen citadas en SCHABERG, Jane, *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento cristiano*, Estella, Verbo Divino, 2008, pp. 344-345.

¹²⁴ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 439.

«un judío que trataba a las mujeres como personas (...) y que las trataba con respeto sin llegar a defender de forma explícita su causa».¹²⁵

1.3. Testigo de la muerte, testigo de la resurrección. María Magdalena como *apostola apostolorum*

En este apartado se analiza la selección de textos que abarcan el periodo comprendido desde la crucifixión de Jesús hasta sus apariciones como resucitado. Se trata de una sección amplia, por lo que queda dividida en distintos subapartados en función de las características que surgen de la Magdalena evangélica, al igual que se ha hecho en la parte precedente. Los textos analizados –que, como se ha indicado, se pueden consultar en el anexo I– son los correspondientes a los contextos de la crucifixión (Mt 27,55-56; Mc 15,40-41; Lc 23,49; Jn 19,25), la colocación en el sepulcro (Mt 27,61; Mc 15,47; Lc 23,55) y el encuentro con la tumba vacía y con el resucitado (Mt 28,1-10; Mc 16,1-13; Lc 23,55-56/24,1-11; Jn 20,1-18). Con la lectura de estos textos surgen cuestiones ya conocidas, como el modo en que es presentada María Magdalena así como su servicio y seguimiento a Jesús. Al mismo tiempo, estos pasajes proporcionan características nuevas: en primer lugar, se indica que María Magdalena subió con Jesús a Jerusalén, aspecto que incide en la cuestión del discipulado; a ello se añade su papel de testigo en la muerte del crucificado, tanto por su presencia en la crucifixión como en el sepulcro. Asimismo, María Magdalena se revela como receptora de las enseñanzas de Jesús, testigo de la resurrección y encargada de dar la noticia del acontecimiento al resto del grupo, es decir, como la *apostola apostolorum*. En las páginas siguientes, se realiza el análisis de los nuevos elementos recurriendo, al igual que en los apartados anteriores, a las investigaciones procedentes de la teología feminista.

1.3.1. Discípulas también en Jerusalén

A excepción de Lucas, los evangelistas no presentan a María Magdalena hasta el contexto de la muerte de Jesús. Sin embargo, como se ha indicado, ello no significa que no le adjudiquen una presencia anterior. Ése es el caso del evangelio de Mateo, en el que María Magdalena no aparece hasta las últimas páginas y tan sólo es nombrada en cuatro

¹²⁵ PLASKOW, Judith, «Anti-Judaism in Feminist Christian Interpretation» en SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (ed.), *Searching the Scriptures. Volume One: A Feminist Introduction*, Nueva York, Crossroad, pp. 117-129, citado en SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 440-441.

ocasiones, todas ellas en los contextos de la crucifixión, sepultura y resurrección. La primera mención (Mt 27,55-56) alude a una presencia anterior en la vida de Jesús, indicándose que María Magdalena formaba parte del grupo de mujeres que «habían seguido a Jesús desde Galilea para servirle» (Mt 27,55). Mateo no especifica el número de mujeres que formaban este grupo, y todas quedan en el anonimato menos María Magdalena, María la madre de Santiago y de José y la madre de los hijos de Zebedeo. María Magdalena, como sucedía en Lucas 8,1-3, es la única que no es conocida por relación a un hombre y, de nuevo, es nombrada en primer lugar. Mateo indica, claramente, que no es un personaje de aparición nueva siendo, precisamente en una escena tan importante como ésta —la muerte de Jesús—, cuando su figura adquiere personalidad propia.

Mateo utiliza los verbos «seguir» y «servir» para definir la relación de las mujeres con Jesús, al igual que hará Marcos. Respecto a la construcción del verbo «seguir» que utiliza Mateo, Carmen Bernabé considera que éste supone «(...) que el seguimiento por parte de María Magdalena y sus compañeras es antiguo, remontándose a la época galilea (...). Su presencia en la cruz tiene como causa el seguimiento continuado desde los inicios».¹²⁶ Aunque en el apartado dedicado a Lc 8,1-3 se ha anunciado la cuestión del discipulado, ahora puede desarrollarse con mayor profundidad el significado de los verbos «seguir» y «servir». En este sentido, Bernabé apuesta por la interpretación del primero como designador de discipulado, en contra de lo que plantean autores como J. D. Kingsbury y P. Bonnard.¹²⁷ Bernabé parte de los estudios de estos autores para refutar sus teorías. Teniendo en cuenta el uso de los tiempos verbales utilizados, Bernabé considera que Mateo no está haciendo referencia, únicamente, al significado literal de «servir», sino que su uso conlleva una mayor profundidad, tanto por las pocas veces que

¹²⁶ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 68.

¹²⁷ Para rechazar las posturas de estos autores, Bernabé primero explica las interpretaciones que sustentan. Ambos especialistas afirman que cuando Mateo indica que las mujeres habían seguido a Jesús para servirle, lo hace en el sentido de actividad física de seguir a alguien, en el sentido de movimiento. J. D. Kingsbury señala que Mateo emplea el verbo «seguir» en sentido literal y en sentido metafórico, es decir, para indicar un seguimiento físico o para indicar una relación especial con Jesús, esto es, considerarse como discípulos; uno y otro sentido derivan del compromiso o sacrificio personal que implica dicho seguimiento. Para las mujeres, Kingsbury atribuye el sentido literal. En referencia al verbo «servir», Bonnard considera que la presencia de las mujeres en la crucifixión —en contraste con la ausencia de los discípulos masculinos— se debe a que éstas no eran una preocupación para los guardias ya que no eran discípulas, sino que «estas mujeres galileas habían seguido a Jesús para “servirle” (...), sin duda en su sentido práctico, ocupándose de su subsistencia y rodeándolo de cuidados solícitos». Los trabajos concretos a los que Bernabé hace referencia son: KINGSBURY, John D., «The Verb ἀκολουθεῖν (to follow) as the Index of Matthew View of his Community», *JBL*, n° 97, 1978, pp. 56-73 y BONNARD, Pierre, *El Evangelio según S. Mateo*, Madrid, Cristiandad, 1983, p. 69.

lo utiliza –y, por lo tanto, adquiriendo un significado restrictivo– como por referirse, más allá del servicio doméstico, a una característica propia del discípulo que sigue las actitudes indicadas por Jesús: «el Hijo del hombre no ha venido a ser servido, sino a servir» (Mt 20,28). De esta forma, el servicio se convierte, entre el grupo de seguidores de Jesús, en una actitud fundamental. Por todo ello, Bernabé concluye que «(...) “servir” en 27,55 está designando y calificando el seguimiento de estas mujeres, como el del auténtico discípulo, al servicio del Reino (...), y no alude a un mero “rodear a Jesús de cuidados solícitos” como pretendía P. Bonnard».¹²⁸

Al igual que Mateo, Marcos no menciona a María Magdalena hasta el momento de la muerte de Jesús (Mc 15,40-41). Su presentación se hace dentro del grupo de mujeres de las que adquieren nombre propio tres: María Magdalena, María la madre de Santiago el menor y de Joset, y Salomé. Carla Ricci considera que el modo en que Marcos nombra a los presentes durante la crucifixión se equipara a diferentes grados de cercanía respecto Jesús, ocupando María Magdalena el grado más cercano.¹²⁹ De nuevo, María Magdalena preside el grupo de mujeres que «de seguían y le servían cuando estaba en Galilea» (15,41). El verbo «seguir», retomando la interpretación de Bernabé, al igual que sucedía en Mateo, implica un seguimiento personal, una unión y entrega a Jesús propia de los más allegados. No se limita a la acción de «ir detrás de», sino que incluye una implicación personal. Junto a este verbo, y reforzándose mutuamente, aparece el verbo «servir» que, aunque en muchas ocasiones tiene el significado de «servir la mesa», en Marcos conlleva el significado más amplio de «ser servicial» o «estar a disposición de», en el sentido de autodonación. Al igual que en Mateo, no es un verbo exclusivo de las mujeres, ya que el discípulo debe seguir los principios y enseñanzas de Jesús. Bernabé, tras profundizar en su análisis de ambos verbos, insiste en la presentación de María Magdalena como discípula de Jesús:

«perteneciente al grupo de los que le siguieron desde Galilea, compartiendo su camino, aprendiendo lo que significaba ser su discípulo y tratando de hacer suya la lógica y los valores del Reino, entre ellos el servicio y disponibilidad. Esta mujer, al igual que sus compañeras, pertenece a aquéllos que optaron por Jesús y su mensaje, por seguirle hasta el final, adoptando sus mismas actitudes, como él mismo pedía a quienes quisieran ser de los suyos, para lo que el servicio debía ser la piedra de toque».¹³⁰

¹²⁸ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 68-70.

¹²⁹ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 139-142.

¹³⁰ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 35.

Marcos, además, indica que las mujeres subieron con Jesús a Jerusalén, cuestión que en el evangelio de Mateo no aparecía. Esta acción apoya la tesis de Bernabé respecto al discipulado de María Magdalena, ya que Jerusalén es fundamental en la concepción de Jesús como el Mesías, en tanto que él mismo anuncia que es la ciudad en la que será condenado a muerte. De este modo, acompañarle en ese momento es muestra del seguimiento personal y de la implicación de los seguidores compartiendo su vida y futura muerte.¹³¹ En el caso de Lucas, aunque no se indique explícitamente la subida a Jerusalén, Bernabé considera que es lícito pensar que ésta se produjo, y que María Magdalena participó en ella, dado que es mencionada primero en el ministerio en Galilea y luego en los acontecimientos en la cruz. Por lo tanto, esta autora entiende que ese viaje es fundamental, no sólo por el anuncio de Jesús de su propia muerte, sino porque «el viaje prepara a los discípulos, María Magdalena entre ellos, como testigos auténticos y fidedignos de la palabra y acción del maestro».¹³² De esta forma, la adscripción del carácter de discípulo a María Magdalena se ve reforzada por todos estos elementos.

Respecto a la cuestión del discipulado, Esther De Boer, al igual que Schaberg, insistiendo en que no hay acuerdo entre los especialistas, sitúa sus interpretaciones en la línea abierta por Schüssler Fiorenza del «discipulado entre iguales», al considerar que «es inimaginable que Jesús tuviera a las mujeres a su lado únicamente para satisfacer sus necesidades materiales».¹³³ De su búsqueda de los rasgos del discipulado, deduce que en ningún lugar aparece referencia de la que se pueda decir que Jesús trataba de manera distinta a los hombres y las mujeres, ya que éste los vería «en términos de igualdad. (...) Su estado físico no determina quiénes son; por el contrario, lo que importa es su condición espiritual».¹³⁴ Por último, Carla Ricci, para aclarar todas estas cuestiones, realiza un análisis conjunto de los tres sinópticos, en donde destaca la cuestión de los tiempos, ya

¹³¹ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 35-36.

¹³² *Ibidem*, p. 117. El de Bernabé es sólo una muestra de los distintos estudios que presentan estos planteamientos. Otros trabajos a considerar son el de Ingrid Maisch, quien, entendiendo también las acciones de seguir y servir como fundamentales en el discipulado, incluye en el servicio las tareas de predicación y sanación, véase MAISCH, Ingrid, *op. cit.*, p. 8. Otro ejemplo son las investigaciones de Mary Ann Getty-Sullivan y su consideración del coraje, el autosacrificio y la perseverancia como rasgos del discípulo. El hecho de seguir a Jesús en su camino a la muerte, viaje en el que los discípulos son instruidos, adjudica a los seguidores distintas tareas, como la de testificar todo aquello que vean y escuchen. Respecto a las mujeres, esta autora indica que su nivel de compromiso con Jesús es destacable ya que «(...) los evangelistas a menudo contrastan el comportamiento de las mujeres con el de los discípulos hombres, en deshonor de los últimos. Rasgos del verdadero discipulado aparecen en la mayoría de las mujeres de las que el Nuevo Testamento nos habla», véase GETTY-SULLIVAN, Mary Ann, *Women in the New Testament*, Collegeville, The Liturgical Press, 2001, p. 164.

¹³³ DE BOER, Esther A., *Mary Magdalene...*, p. 38.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 34.

que considera que «estos pasajes se concentran en el hecho de que las mujeres habían seguido a Jesús desde Galilea y no en el dramático modo en el que la vida terrenal de Jesús llega a su fin».¹³⁵ En el análisis, subraya la presencia de dos líneas temporales que convergen: una primera que refiere al presente, esto es, a la pasión; y una segunda línea que remite al pasado, al primer ministerio de Jesús, siendo las mujeres el vínculo entre esta multiplicidad de tiempos. En el caso de Marcos (15,40-41), Ricci indica que no son dos, sino tres, las unidades espacio-temporales: la crucifixión, la subida a Jerusalén y la etapa en Galilea. Al destacar estos aspectos, Ricci está señalando que el recuerdo de la época en Galilea une pasado y presente, y que el elemento de conexión son exclusivamente las mujeres porque

«(...) los apóstoles y los discípulos masculinos están excluidos. Su seguimiento sufre una brecha por su abandono en el momento del arresto de Jesús y la pasión, duramente ilustrado por la negación de Pedro (Mc 14,66-72; Mt 26,69-75; Lc 22,54-62). (...) La vida de Jesús de Nazaret termina en tragedia, sin la presencia y testimonio de los discípulos masculinos (...). Jesús fue abandonado por ellos pero las mujeres que permanecieron con él constituyen tanto el testimonio de los acontecimientos que tuvieron lugar como el hilo de continuidad por el cual las relaciones con los apóstoles fueron restablecidas y restauradas».¹³⁶

En lo concerniente al cuarto evangelio, el de Juan, al no aparecer los verbos «seguir» ni «servir», así como tampoco referencias a la subida a Jerusalén o al tiempo en Galilea, el texto carece de elementos para el análisis de la cuestión central de este apartado. No obstante, sí que se debe indicar que la presencia de María Magdalena en la narración joánica, como sucedía en Mateo y Marcos, se hace efectiva a partir del momento de la crucifixión (Jn 19,25-27). María Magdalena es miembro del grupo de mujeres más allegado a Jesús, siendo individualizada con nombre propio y, una vez más, su identificación no remite al parentesco con ningún hombre. En la presentación que de ella hace Juan, se aprecia una diferencia respecto a los sinópticos: María Magdalena ya no preside la lista de mujeres, ahora es incluida en último lugar. Bernabé considera que Juan la nombra en el último puesto porque está creando el nexo con su actuación posterior, el encuentro con el resucitado.¹³⁷

¹³⁵ RICCI, Carla, *op. cit.*, p. 163.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 168.

¹³⁷ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 145.

1.3.2. Testigo de la muerte y la resurrección

Los pasajes que sitúan a las mujeres durante la crucifixión y muerte de Jesús son importantes ya que evidencian otro rasgo de María Magdalena: su papel como testigo. Ella se convierte en testimonio de la vida terrenal de Jesús así como de su muerte, y lo será también de su resurrección. Para el relato de Mateo sobre la crucifixión, Esther De Boer considera que las mujeres son presentadas como seguidoras de confianza de Jesús, destacando su valentía al acompañarle en su muerte. Esto resulta destacable en un contexto, el hebreo, en el que el testimonio de las mujeres, a nivel jurídico, tenía un valor, si no nulo, sí mucho menor que el de los hombres.¹³⁸ En este sentido, Carla Ricci considera que Jesús desafía el estatus establecido para las mujeres al incluirlas en su comunidad, incluso en posiciones privilegiadas. Ellas se mantienen a su lado en la crucifixión, cuando el resto de discípulos le habían abandonado (Mt 26,56) y Pedro le había negado (Mt 26,69-75). Asimismo, la trascendencia del papel de testigos se ve incrementada si se atiende, en el prólogo del evangelio de Lucas, a la importancia que este evangelista otorga al testimonio de aquéllos «que desde el principio fueron testigos oculares y servidores de la Palabra» (Lc 1,2-3).¹³⁹

La función de las mujeres como testigos no se materializa tan sólo en la escena de la crucifixión, sino también en el momento de la colocación del cuerpo en la tumba. Bernabé, para el versículo en el que se dice «María Magdalena y María la de Joset se fijaban dónde era puesto» (Mc 15,47), señala que la intención de Marcos es incidir en que Jesús había muerto y que el uso del adverbio «donde» es utilizado por Marcos para enfatizar el carácter de testigos de las mujeres.¹⁴⁰ Esta autora considera que Mateo, al igual que Lucas, también enfatiza el papel de testigos de las mujeres con el uso del verbo «observar». Este verbo, siguiendo el estudio de Bernabé, es utilizado catorce veces, especialmente en relación a revelaciones divinas.¹⁴¹ Del mismo modo, Esther De Boer destaca el papel de testigos de las mujeres, tanto de la muerte como la resurrección, ya que ellas son «las únicas que pueden mantener el testimonio de que Jesús realmente

¹³⁸ DE BOER, Esther A., *The Gospel of Mary. Listening to the Beloved Disciple*, Londres–Nueva York, Continuum, 2006, p. 136. En la mayoría de obras consultadas, se afirma que el testimonio de las mujeres, en el contexto judío de la época de Jesús, carecía de valor. Sin embargo, hay autores como Jane Schaberg que tildan tal afirmación de lugar común no demostrado. En contra, indica que el testimonio de las mujeres, aunque no tenía el peso del de los hombres, sí que era utilizado en determinadas ocasiones, como las relativas a cuestiones de carácter privado, donde sí que se acudía a su testimonio. Al respecto, véase SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 378-379.

¹³⁹ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 144-190.

¹⁴⁰ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena Tradiciones...*, p. 36.

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 118-119.

murió, que fue puesto en la tumba, que la tumba fue cerrada y que para su gran consternación la tumba luego estaba abierta y vacía. Después de las autoridades romanas, ellas son las únicas que pueden refutar la historia que dice que “los discípulos han robado su cuerpo” (Mt 28,12-15)». ¹⁴²

Las narraciones sobre la resurrección de Jesús se inician con la visita al sepulcro por parte de las mujeres. En el relato que hace Mateo (28,1-10), son dos las mujeres que se dirigen al sepulcro, siendo la primera de ellas María Magdalena. Al llegar allí, tras un terremoto, un ángel les ayuda a desplazar la piedra que daba cierre al sepulcro, al tiempo que los guardias romanos se desvanecen sobre el suelo. El ángel informa a las mujeres de la resurrección de Jesús, tal y «como lo había dicho» (Mt 28,6), encargándoles dar la noticia al resto de seguidores. En su camino, Jesús se aparece a las mujeres que reciben, de nuevo, la tarea del anuncio así como de informar del encuentro que tendrá lugar en Galilea. Esther De Boer apunta que es la fe el elemento central en Mateo dado que, según su interpretación, las mujeres están en el sepulcro esperando al resucitado ya que recuerdan, antes de las apariciones, lo que Jesús les dijo acerca de su muerte y resurrección. ¹⁴³

En el caso de Marcos (16,1-13) son tres las mujeres, encabezadas por María Magdalena, las que acuden al sepulcro. En este relato, no es un ángel sino un joven el que confirma la ausencia del cuerpo y encarga el aviso al resto del grupo. Las mujeres, asustadas, se marchan y «no dijeron nada a nadie porque tenían miedo» (16,8). Esther De Boer entiende que Marcos, al introducir el miedo que paraliza la misión de las mujeres, está igualando a María Magdalena con Pedro, en el sentido de que ésta falla al no realizar la entrega del mismo modo que Pedro falló al negar a Jesús (Mc 14,66-72). Con ello, en opinión de De Boer, Marcos está mostrando cómo los discípulos, y no sólo las mujeres, son falibles, pero también muestra que el verdadero discípulo se recompone del fallo. Así lo hace la Magdalena quien, en solitario, recibe la aparición del resucitado, superando el miedo y acometiendo el encargo. Sin embargo, al dar la noticia se encuentra con la incredulidad del grupo. ¹⁴⁴ Este final de Marcos (16,9-20) es el que, al principio de este capítulo, se indicaba que es un añadido posterior. Al respecto, Ingrid Maisch explica que en este añadido del siglo II, al especificarse que Jesús se apareció primero a María Magdalena, se pone de relieve la existencia de dos tradiciones enfrentadas en las primeras

¹⁴² DE BOER, Esther A., *Mary Magdalene...*, p. 45.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 47-48.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 46-47.

comunidades cristianas, una que anteponía la autoridad de Pedro, otra que hacía lo propio con María Magdalena, cuestión que, como se verá más adelante, aparece en diversas interpretaciones de algunos de los textos no admitidos en el canon.¹⁴⁵

Lucas, al igual que Marcos, declara que el motivo de la visita a la tumba era preparar el cuerpo con aromas (Lc 24,1). En esta ocasión, al llegar allí, las mujeres se encuentran con «dos hombres con vestidos resplandecientes» (24,4) que les recuerdan las palabras que Jesús pronunció en Galilea sobre su muerte y resurrección «y ellas recordaron» (24,8). En este relato, a diferencia del de Marcos y Mateo, las mujeres no entregan el mensaje porque así se les haya encargado, sino por voluntad propia y, al igual que sucedía en la narración marcana, no fueron creídas. Carmen Bernabé entiende las palabras de los hombres –«Recordad cómo os habló cuando estaba todavía en Galilea» (24,6)– como una insistencia de Lucas para incidir en el carácter de discípula de María Magdalena, dado que ella le ha acompañado desde Galilea y ahora, al recordar, se hace patente su escucha activa.¹⁴⁶

Es el evangelio de Juan el que presenta más variantes en la narración de estos sucesos. Para empezar, en el relato joánico es María Magdalena en soledad la que visita el sepulcro y, ante la tumba abierta, llama a «Simón Pedro y al otro discípulo a quien Jesús quería» (Jn 20,2). Éstos se dirigen rápidamente a verlo, creyendo entonces en el anuncio que Jesús hizo de su resurrección. María Magdalena queda sola, llorando, junto al sepulcro, produciéndose en ese momento la cristofanía y el diálogo entre la mujer y el resucitado. La mujer, al igual que en el resto de narraciones, recibe la misión de avisar al grupo, cumpliéndola con la siguiente afirmación: «He visto al Señor» (20,18). Es este encuentro uno de los acontecimientos que más atención han tenido tanto en el terreno de las manifestaciones culturales como en el de los estudios teológicos. Al tratar esta cuestión, Carla Ricci centra el interés en los «intensos sentimientos» y en la «relación especial entre Jesús y María Magdalena».¹⁴⁷ El encuentro supone, en opinión de Ricci, la culminación de la relación existente entre Jesús y la mujer de Magdala, siendo un encuentro «entre la vida y la muerte, entre la pérdida y la recuperación, entre dar y recibir (...), entre la pena y la alegría. María, tras la enorme pena de la pérdida, ahora está completamente llena con la alegría de lo que ha visto».¹⁴⁸ No obstante, algo ha cambiado:

¹⁴⁵ MAISCH, Ingrid, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁴⁶ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 124-126.

¹⁴⁷ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 139-142.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 143.

la relación con Jesús ya no puede ser la misma, como indica la prohibición que Jesús dirige a la mujer: «deja de tocarme» (Jn 20,17). María Magdalena es la primera en entender que la relación debe de ser otra porque ha trascendido a una nueva dimensión y que ella es la encargada de transmitir el acontecimiento al resto de seguidores.¹⁴⁹

A diferencia de la insistencia de Ricci en la profundidad de los sentimientos, De Boer apunta a la perseverancia como elemento central en la caracterización de la mujer de Magdala en este pasaje. Ello se debe a que «lo más típico de la descripción de Juan sobre María Magdalena es el énfasis que le otorga en su evangelio a la persistencia de esta mujer». Esta perseverancia se manifestaría de dos modos: por un lado, con la permanencia de la Magdalena sola en la tumba y, por otro, en su deseo de unirse a Jesús en su forma terrenal. Esto último deriva de la consideración de que María Magdalena, en opinión de De Boer, va a la tumba «no para embalsamar el cuerpo como en Marcos y Lucas; no para ver si Jesús ha resucitado, como en Mateo; sino para buscar confort en su proximidad física». A diferencia de los sinópticos, Juan no insiste en su papel de primera testigo de la resurrección, ya que incluye a Pedro y al discípulo amado. Por el contrario, De Boer entiende que Juan «la presenta como la testigo clave en el significado preciso de la resurrección de Jesús». Asimismo, Juan es el único evangelista que hace hablar a María Magdalena. Entre sus palabras, De Boer relaciona la frase que utiliza para dar el anuncio al grupo con las palabras de Pablo para legitimar su apostolado: «¿Acaso no he visto yo a Jesús, Señor nuestro?» (1 Co 9,1).¹⁵⁰

En la interpretación de Bernabé, es la relación entre Jesús y sus discípulos, unido a la revelación, el aspecto principal que Juan desarrolla. En este sentido, la autora explica que algunos especialistas consideran a María Magdalena como representación simbólica del discípulo, mientras que otros entienden la figura de la mujer con un «significado colectivo y eclesial, el de la “nueva comunidad”». ¹⁵¹ Bernabé apunta que ambas explicaciones, lejos de ser excluyentes, son matices de una misma postura: entender a María Magdalena como «simbolización comunitaria». A partir de esa idea, la mujer de

¹⁴⁹ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 143-144.

¹⁵⁰ DE BOER, Esther A., *Mary Magdalene...*, p. 54.

¹⁵¹ Respecto a los primeros, Bernabé se refiere, en otros, a BROWN, Raymond, *El evangelio según S. Juan*, Madrid, Cristiandad, 1979, p. 1323 y MOLLAT, Donatien, «La foi pascale seon le chapitre 20 de Jo. Essai de theologie biblique», en AHERN, Barnabas y GIBERTI, Giuseppe (eds.), *Resurrexit. Actes du symposium international sur la resurrection de Jesus*, Roma, Librería Vaticana, 1974, pp. 316-319. En la segunda línea se encontraría, por ejemplo, FEUILLET, André, «La recherche du Christ dans la nouvelle alliance d'après la christophanie de Jo 20,11-18», en DE LUBAC, Henri, *L'Homme devant Dieu. Melanges au Henri de Lubac*, Lyon, Fourviere, 1963, pp. 93-112, citados en BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 152.

Magdala es estudiada por Bernabé en su identificación con la esposa de *El Cantar*, siguiendo una tradición asentada desde Hipólito de Roma y Cirilo de Jerusalén. De este modo, Bernabé detecta los distintos temas de *El Cantar* utilizados por Juan para preparar el encuentro entre el resucitado y María Magdalena. Todo ello le sirve para concluir que esta mujer, en el caso del cuarto evangelio, adquiere «una personalidad comunitaria. Simboliza en su aspecto de mujer y discípula a la nueva comunidad».¹⁵²

1.3.3. Receptora activa de las enseñanzas

En estos pasajes ha aparecido un elemento importante para la caracterización de la Magdalena como discípula de Jesús. Tras el análisis de las actitudes de seguimiento y servicio como rasgos definitorios del discipulado, se desvela el papel de María Magdalena como receptora activa de las enseñanzas y mensajes de Jesús. Tanto en el evangelio de Mateo (28,6), como en los de Marcos (16,7) y Lucas (24,6-8), se hace referencia a que las mujeres debían recordar las palabras escuchadas en un tiempo pasado.

En la narración de Mateo, esta alusión al recuerdo se manifiesta en las palabras que el ángel dice a las mujeres: «“Vosotras no temáis, pues sé que buscáis a Jesús, el Crucificado; no está aquí, ha resucitado, como lo había dicho”» (Mt 28,5-6).¹⁵³ Tanto el seguimiento de las mujeres como la subida a Jerusalén, son considerados por Bernabé como la manifestación, ahora revelada, de que estas mujeres eran, al igual que el resto de discípulos, destinatarias de las enseñanzas. Si fuera de otro modo, las palabras del ángel carecerían de sentido.¹⁵⁴ Esther De Boer, como ya se ha indicado, considera que las mujeres fueron a la tumba esperando que Jesús resucitara, ya que así lo había indicado y, por lo tanto, las mujeres estaban preparadas antes de escuchar las palabras del ángel.¹⁵⁵ En el relato de Marcos, es un joven de túnica blanca el que dice a las mujeres: «“No os asustéis. Buscáis a Jesús de Nazaret, el Crucificado; ha resucitado, no está aquí. Ved el lugar donde le pusieron. Pero id a decir a sus discípulos y a Pedro que irá delante de vosotros a Galilea; allí le veréis, como os dijo”» (Mc 16,6-7). En este caso, Bernabé considera que es la cita en Galilea lo principal del mensaje, siendo las mujeres las que,

¹⁵² BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 152 y 172-173.

¹⁵³ Los pasajes en los que Jesús habla a los discípulos sobre su futura muerte y resurrección, y a los que aluden las palabras del ángel son: 16,21; 17,22-23 y 20,19.

¹⁵⁴ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 84.

¹⁵⁵ DE BOER, Esther A., *The Gospel of Mary...*, p. 136.

gracias al recuerdo de las palabras de Jesús, hacen recordar al resto «aquello que ya habían oído de Jesús (14,28) y que ahora pueden entender en toda su profundidad».¹⁵⁶

En Lucas son dos hombres los que hablan a las mujeres en su encuentro con la tumba vacía: «¿Por qué buscáis entre los muertos al que está vivo? No está aquí, ha resucitado. Recordad cómo os habló cuando estaba todavía en Galilea, diciendo: Es necesario que el Hijo del hombre sea entregado en manos de los pecadores y sea crucificado, pero al tercer día resucitará» (Lc 24,5-7). Tras oír estas palabras, las mujeres «recordaron sus palabras» (Lc 24,8). Bernabé, de nuevo, pone en íntima relación la subida a Jerusalén con el momento que ahora se analiza, ya que es en la subida a Jerusalén cuando Jesús anuncia lo que está por acontecer. De este modo, Bernabé entiende estos versículos como momento clave en el que la incomprensión ante las palabras de Jesús durante el viaje, se transforma en entendimiento para las mujeres. Es por ello que esta autora considera que las palabras dirigidas a las mujeres instándoles a recordar y el hecho de que ellas recordaran, supone la evidencia de que María Magdalena era una discípula de Jesús desde el inicio en Galilea, una seguidora activa y receptora de las enseñanzas aunque su nombre no aparezca explícitamente a lo largo del trayecto.¹⁵⁷

1.3.4. *Apostola apostolorum*

Hasta ahora se ha mostrado a María Magdalena como testigo de la muerte y la resurrección de Jesús, además de constatarse su papel de discípulo activo y destinataria de las enseñanzas. En este punto, queda por analizar su faceta de *apostola apostolorum*, es decir, apóstol de los apóstoles, la encargada de dar la noticia de la resurrección al resto de discípulos. Junto a ello, se explica cómo es recibido el anuncio por parte del grupo, ya que está en íntima relación con la cuestión a tratar. Al mismo tiempo, se presenta el debate sobre si la mujer de Magdala recibe o no la misión de predicar la palabra de Jesús.

Mateo indica, dos veces, que las mujeres entregaron el mensaje al resto del grupo: primero al escribir que «ellas partieron a toda prisa del sepulcro, con miedo y gran gozo, y corrieron a dar la noticia a sus discípulos» (Mt 28,8) y, tras la aparición del resucitado, al informar de que «mientras ellas iban, algunos de la guardia fueron a la ciudad a contar a los sumos sacerdotes todo lo que había pasado» (Mt 28,11). Por lo tanto, insiste doblemente en el cumplimiento del encargo, cuestión que se ve demostrada, un poco más

¹⁵⁶ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 43-44.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 117-124.

adelante, al leer que «los once discípulos marcharon a Galilea» (Mt 28,16). En el caso de Marcos, las mujeres, inicialmente, fallan en la entrega del mensaje por el miedo que las paraliza (Mc 16,8) pero, con la aparición del propio Jesús a María Magdalena, ésta entrega el mensaje al grupo que se muestra incrédulo. Tiene que ser Jesús resucitado el que se aparezca ante sus seguidores para que éstos creen la noticia y comiencen la prédica. Lo que no queda claro es si cuando Marcos dice «ellos salieron a predicar por todas partes» (Mc 16,20), las mujeres quedan incluidas. Lucas, por su parte, también afirma que las mujeres entregaron el mensaje: «Regresaron, pues, del sepulcro y anunciaron todas estas cosas a los Once y a todos los demás» (Lc 24,9) pero tampoco fueron creídas. En Juan, como ya se ha indicado, se incluyen las palabras con las que la Magdalena da la noticia al resto del grupo (Jn 20,18).

Carla Ricci considera fundamental el papel de las mujeres por dos motivos principales: ellas son «mediadoras de la palabras entre Cristo y los apóstoles» y, al mismo tiempo, son las encargadas de volver a unir a un grupo que había quedado disperso tras el arresto de Jesús. En opinión de Ricci, las mujeres reciben, al igual que los hombres, el encargo de proclamar el mensaje de Jesús.¹⁵⁸ De Boer no se muestra tan clara en referencia a esta última cuestión, dado que entiende que la situación en cada uno de los evangelios es diferente. Para el caso de Mateo, indica que la cita en Galilea refiere a los discípulos hombres y que son sólo ellos los que acuden, mientras que en el relato joánico el mensaje se dirige a todos aquéllos que aceptan a Jesús.¹⁵⁹

Por su parte, Bernabé analiza estas cuestiones en cada uno de los evangelios de manera pormenorizada. El mensaje que las mujeres transmiten, en el caso de Mateo, es doble, ya que se trata de la resurrección y del encuentro en Galilea. Es por ello que Bernabé considera que «María Magdalena se convierte en mensajera de la buena nueva de Dios (...). Mateo subraya su papel de mensajera de esta buena noticia, pues efectivamente corre a comunicarlo y los discípulos acuden a Galilea».¹⁶⁰ Sin embargo, encuentra problemático averiguar si las mujeres se encuentran, o no, entre aquéllos que deben ir a Galilea, ya que «aunque narrativamente los que van a Galilea son los Once, el uso del término “discípulos” en las palabras del ángel o “hermanos” en las del Resucitado,

¹⁵⁸ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 187-189.

¹⁵⁹ DE BOER, Esther A., *Mary Magdalene...*, p. 57.

¹⁶⁰ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 84-85.

apuntan a un significado ulterior». ¹⁶¹ Fuera o no María Magdalena a la cita en Galilea, lo que sí afirma Bernabé con rotundidad es la importancia de esta figura en una sociedad que menospreciaba a las mujeres y que, en la comunidad creada por Jesús, fuera una mujer la encargada de estas acciones. ¹⁶² En el caso de Marcos, Bernabé no tiene dudas al indicar que las mujeres también acuden a la cita en Galilea por ser parte del grupo, insistiendo en la caracterización de la mujer de Magdala como verdadera discípula, de principio a fin, testigo privilegiado de la resurrección, momento a partir del que debe «ir en misión, cuyo primer paso consiste en recordar lo dicho por Jesús, en dar la interpretación a la luz de los nuevos acontecimientos». ¹⁶³

En referencia la narración lucana, Bernabé considera que las mujeres son un vínculo entre la vida de Jesús en la tierra y lo que sucede a partir de la resurrección. De esta forma, el nacimiento de la fe pascual surge a raíz del recuerdo que las mujeres tienen de las palabras de Jesús. No obstante, tras el anuncio por parte de las mujeres, son los Once los que adquieren protagonismo, interpretando Bernabé que el evangelista tenía «un interés apologético en dejarles como testigos oficiales de la Resurrección, e independientes de la historia de las mujeres». Además, es Pedro el que cobra mayor autoridad, siendo el que, con su visita al sepulcro, confirma el mensaje. De este modo, Pedro «lo revalida con su autoridad, quitando, de esta forma, a las mujeres la exclusividad del descubrimiento». Cuando, más adelante, Jesús se aparezca, lo hará, en opinión de Bernabé, también ante las mujeres, ya que considera que Lucas al hablar de «los Once y los que estaban con ellos» (Lc 24,33) está incluyéndolas en el grupo, por lo que María Magdalena también recibiría el encargo de la predicación. En el caso del relato de Juan, Bernabé considera que ser la encargada de dar el anuncio de la resurrección le convierte en apóstol que comprende y comparte los mensajes que Jesús les había dado durante su itinerario hasta Jerusalén. ¹⁶⁴

Carla Ricci, en relación a este tema, indaga, no tanto en lo que se dice en los evangelios, sino en los *Hechos de los Apóstoles*. En estos textos, encuentra atestiguada la presencia de mujeres (1,14), sin especificar sus nombres a excepción de la madre de Jesús, y se plantea si, en las primeras comunidades cristianas, éstas se dedicarían a la

¹⁶¹ Esta idea la toma Bernabé de LUZ, Ulrich, «The Disciples in the Gospel According to Matthew», en STANTON, Graham (ed.), *The Interpretation of Matthew*, Filadelfia, Fortress Press, 1983, pp. 98-128, citado en BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 86.

¹⁶² BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 101.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 46- 47.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 127, 128 y 129-173.

predicación. La respuesta a este interrogante la encuentra a modo de indicios como, por ejemplo, cuando se habla de las persecuciones de cristianos y la presencia de mujeres entre las víctimas (8,3; 9,2 y 22,4-5).¹⁶⁵ Para Ingrid Maisch, es también la lectura de los *Hechos*, en concreto 1,21-22, lo que le lleva a definir el rol de María Magdalena como primera apóstol que queda oscurecida por la tradición posterior. Es de estos versículos, dice Maisch, de donde procede la imagen del apóstol como hombre, ya que en ellos se indican los criterios del apostolado: hombres, testigos de la resurrección y que formaran parte del grupo de Jesús, por lo que María Magdalena quedaría excluida. Sin embargo, Maisch insiste en que, desde el punto de vista de la época, son apóstoles aquéllos que vieron al Jesús resucitado y que, por ello, este título lo ostentaría también la mujer de Magdala.¹⁶⁶

1.4. La Magdalena evangélica

Planteadas todas estas cuestiones a la luz de las investigaciones de la teología feminista, ¿qué imagen de María Magdalena se ofrece en el Nuevo Testamento? Procedente de Magdala, ciudad rica de intercambios culturales por su papel de enclave comercial; lo común del nombre de esta mujer es matizado por su lugar de origen y no por su parentesco con un varón, norma general para la mayoría de mujeres que aparecen en estas narraciones. Por ello, se entiende que su independencia debía ser mayor a la del resto. Además, su primera aparición se da dentro de un grupo de mujeres encabezado por ella misma, aspecto interpretado, debido al paralelismo con el primer puesto de Pedro en las listas de nombres, como signo de importancia, autoridad o liderazgo. Estas mujeres, en su seguimiento de Jesús, aparecen en un contexto alejado del que las normas del momento les adjudicaban, esto es, la casa y la familia, convirtiéndose en itinerantes. Junto a ello, la mujer de Magdala ha sido objeto de un exorcismo por parte de Jesús, quedando liberada de los siete demonios que la poseían. La antropología ha demostrado cómo, en la Antigüedad, se achacaba la posesión demoníaca a todos aquéllos que mostraran un comportamiento desviado, distinto a lo aceptado en la comunidad. A los trastornos que no se les encontraba causa evidente o visible, se les adjudicaba como origen la posesión. Al aplicar esto a la mujer de Magdala, la teología feminista apunta que esta mujer podría haber sufrido un trastorno psíquico o psicosomático, quizás debido a la represión de

¹⁶⁵ RICCI, Carla, *op. cit.*, pp. 145-146.

¹⁶⁶ MAISCH, Ingrid, *op. cit.*, p. 12.

género, cuyos síntomas la habrían desplazado a los márgenes de la sociedad. La sanación venida de la mano de Jesús significaría, por lo tanto, la reinserción en una nueva comunidad. Así, María Magdalena habría sido una marginada que, junto a Jesús, habría encontrado un nuevo espacio en el que ser aceptada.

Dicho esto, ¿qué papel jugaría la mujer de Magdala en esta nueva comunidad? Si tradicionalmente su función fue entendida como la de sirvienta encargada de realizar las tareas consideradas como propias de las mujeres, desde los años sesenta y setenta del siglo XX esta visión se fue modificando. Su seguimiento a Jesús es considerado como designador de discipulado, derivado de los análisis de los verbos «seguir» y «servir». Como se ha indicado, al compartir la itinerancia de Jesús, el espacio vital adjudicado a las mujeres sería trascendido. En cuanto al término «servir», algunos especialistas, para la narración de Lucas, lo entienden como designador de un alto estatus social y económico de la Magdalena, que actuaría, entre otras cosas, como fuente de recursos económicos. El servicio que prestaba esta mujer era el propio de los discípulos, incluyéndose servir la mesa y preparar la comida, actividad no entendida como exclusiva de las mujeres, sino de todo discípulo. Por lo tanto, el servicio se convierte en actitud fundamental del discipulado, añadido al seguimiento que implica una entrega personal y no un mero acompañamiento físico.

Este seguimiento de María Magdalena, iniciado en Galilea, continúa en Jerusalén y no finaliza con la muerte de Jesús. La mujer de Magdala es testigo de la crucifixión y de la colocación del cuerpo en el sepulcro, revelándose como seguidora de confianza fiel hasta el final y miembro del grupo más allegado a Jesús. Junto a ello, también es testigo de la resurrección, momento en el que queda desvelada otra actividad que María había tenido a lo largo de todo el camino: ella era destinataria de las enseñanzas de Jesús, enseñanzas que cobran sentido en las escenas de la resurrección. En este acontecimiento, la reacción de María, y de las mujeres que le acompañan, varía de un evangelio a otro, así como la actitud del resto de discípulos al recibir la noticia. Entre las narraciones de la resurrección, es el evangelio de Juan el que desarrolla con mayor intensidad los sucesos gracias al diálogo entre la mujer y el resucitado en la escena del *Noli me tangere*. La Magdalena, al recordar las enseñanzas que Jesús les ha transmitido durante su viaje, se muestra como verdadera discípula que, siendo testigo de la resurrección, adquiere un nuevo papel: entregar la noticia al resto del grupo, presentándose de este modo como la *apostola apostolorum*.

2

LA OTRA MAGDALENA

EL *EVANGELIO DE MARÍA* Y OTROS TEXTOS NO ADMITIDOS EN EL CANON

Junto a los evangelios que conforman el Nuevo Testamento, existen toda una serie de textos no admitidos en el canon que son importantes para la comprensión y configuración de la figura de María Magdalena. Se trata de una gran variedad de escritos, diferentes entre ellos, algunos procedentes de la llamada Biblioteca de Nag Hammadi, otros de orígenes diversos. Muchos se conservan en estado parcial, situación que se complica con la presencia de lagunas y traducciones problemáticas en el caso de algunos términos. Entre esta multitud de escritos, María Magdalena, incluida en varios de ellos, tiene una presencia y significación destacada. Para este capítulo se han seleccionado algunos de estos textos en función de la utilidad que ofrecen para perfilar a la Magdalena no admitida en el canon, es decir, la otra Magdalena. Debido a la dificultad, problemática y debate que suscitan muchos de estos escritos, antes de profundizar en ellos, se incluyen unas consideraciones previas para presentar algunas de estas cuestiones y así facilitar y agilizar la lectura del análisis propiamente dicho. Al igual que el apartado dedicado al Nuevo Testamento, este capítulo se configura también como un estado de la cuestión sobre la figura de la Magdalena en estos materiales.

2.1. Consideraciones previas

En primer lugar, se evita el uso del término «apócrifo» por sus acepciones de falsedad y dudosa autenticidad, siendo tratados aquí estos textos no como elementos para la fe sino como fuentes, al igual que los pertenecientes al Nuevo Testamento. Asimismo, se presenta como una necesidad aclarar, en la medida de lo posible, algunas de las características propias de estos textos, tan diversos entre sí, que conforman el amplio y variado grupo de los escritos extra canónicos. Algunos de ellos han sido considerados tradicionalmente como pertenecientes a la vertiente gnóstica, aspecto que podría, en principio, simplificar su análisis, pero que, por el contrario, complica la situación dadas

las dificultades existentes a la hora de definir el gnosticismo por su amplitud y heterogeneidad. A continuación, se introducen algunas de estas cuestiones junto a otras que, aunque de menor complejidad, son relevantes para el objetivo del capítulo.

2.1.1. Distintos nombres para un mismo personaje

María, Mariam, Mariamne... son sólo algunas de las formas que adopta el nombre de María en estos textos, presentándose, incluso en un mismo documento, más de una variante. Aunque en los escritos no aceptados en el canon esta diversidad de formas es mayor, en el Nuevo Testamento también se habla de María no sólo como tal, sino también como Mariam.¹⁶⁷ Jane Schaberg precisa que entre los círculos cristianos y los sectores más cercanos a Roma, es el nombre de María el predominante, mientras que el segundo se encuentra con mayor frecuencia entre los judíos.¹⁶⁸ A diferencia de lo que sucede en el Nuevo Testamento, en algunos de estos materiales, como es el caso del *Evangelio de María*, este nombre no aparece acompañado por Magdala o Magdalena, de ahí que existan distintas interpretaciones sobre la identidad de este personaje. En las divergencias a la hora de adjudicar un rostro al nombre de María, son, en su mayoría, la Virgen María y María Magdalena las candidatas principales para ocupar el puesto. Autores como Antti Marjanen indican que «con excepción de la madre de Jesús, ninguna otra María tiene un rol de tanta importancia en los escritos gnósticos como para poder ser presentada sin más especificación», descartando, de este modo, que pudiera ser otra María.¹⁶⁹ Este autor se sitúa entre los que consideran que es la mujer de Magdala la que reside tras el nombre de María, en una postura contraria a la de, por ejemplo, E. Lucchesi y S. J. Shoemaker, quienes adjudican el papel a la madre de Jesús.¹⁷⁰ Respecto al primero, Marjanen considera que su interpretación no se sustenta ni resulta convincente por una serie de

¹⁶⁷ El uso indistinto de Mariam y María se encuentra en, por ejemplo, Mc 15,40 y Lc 1,27 y 8,2, véase PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi II. Evangelios, hechos, cartas*, Madrid, Trotta, 1999, p. 129.

¹⁶⁸ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 210.

¹⁶⁹ MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved. Mary Magdalene in the Nag Hammadi Library and related Documents*, Leiden–Nueva York–Colonia, Brill, 1996, p. 94.

¹⁷⁰ LUCCHESI, Enzo, «Évangile selon Marie ou Évangile selon Marie-Madeleine?», *Analecta Bollandiana*, nº 103, 1985, p. 366, citado en MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, p. 94. SHOEMAKER, Stephen, J., *Mary and the Discourse of Orthodoxy: Early Christian Identity and the Ancient Dormition Legends*, Tesis Doctoral, Duke University, Durham, 1994, citado en KING, Karen L., «Why All Controversy? Mary in the Gospel of Mary», en JONES, Stanley F. (ed.), *Which Mary? The Marys of the Early Christian Tradition*, Leiden–Boston, Brill, 2002, p. 56. El libro editado por Stanley Jones recoge diversos trabajos que se sitúan en una y otra postura, incluyendo otros dos estudios de Shoemaker y Marjanen: SHOEMAKER, Stephen J., «A Case of Mistaken Identity? Naming the Gnostic», pp. 5-30 y MARJANEN, Antti, «The Mother of Jesus or the Magdalene? The Identity of Mary in the So-Called Gnostic Christian Texts», pp. 31-42.

motivos, entre ellos la discordancia del rol de María en el texto con la figura de la Virgen, así como por el hecho de que los relatos de la aparición del resucitado a la Virgen – argumento que utiliza Lucchesi para optar por la madre de Jesús– son muy tardíos en el tiempo. Sin ningún tipo de duda, Marjanen, considera que no es la Virgen, sino María Magdalena a la que se hace referencia en estos textos.¹⁷¹ En esta misma línea se insertan las investigaciones de Karen L. King, Carmen Bernabé, Esther De Boer y el resto de especialistas incluidas en estas páginas.

2.1.2. La Biblioteca de Nag Hammadi y el problema del gnosticismo

Desde que en 1945 fueran descubiertos los textos que forman parte de la llamada Biblioteca de Nag Hammadi –por el lugar donde fueron encontrados–, se han realizado multitud de publicaciones en torno a los mismos. A pesar de la abundante literatura especializada, la problemática relacionada con los mismos continúa sin resolverse, incluso en lo referente a la corriente a la que adscribirlos. Como muestra de ello compárense estas dos afirmaciones: «la biblioteca de Nag Hammadi es ante todo una colección de libros gnósticos»¹⁷² y «calificarlos [a los escritos de Nag Hammadi] de textos gnósticos no es dar mucha respuesta».¹⁷³ Frente a la importancia dada a la identificación como gnósticos de la primera afirmación, contrasta la falta de valor que se otorga al término gnosticismo en la segunda. Escritos en copto, estos documentos son traducciones del griego por mano de diversos autores. Es por ello que a la hora de aproximar su datación hay que distinguir entre la fecha del original griego, que se sitúa entre mediados del primer siglo y mediados del segundo, y la fecha de la traducción, estimada entre los años 330 d.C. y 340 d.C.¹⁷⁴

La primera afirmación arriba incluida pertenece a la introducción que acompaña la edición castellana de los textos de Nag Hammadi. En ella se indica, claramente, la pertenencia de estos documentos al gnosticismo, palabra derivada del término *gnosis*, que refiere a «un movimiento religioso sincrético que tiene sus primeras manifestaciones en el siglo I de nuestra era, y que florece con esplendor en el siglo II, en especial en aquellas versiones que se relacionan con religiones conocidas en esos dos siglos: el judaísmo y el

¹⁷¹ MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, p. 94.

¹⁷² PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi I. Tratados filosóficos y cosmológicos*, Madrid, Trotta, 2000, p. 33.

¹⁷³ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 202.

¹⁷⁴ PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi I...*, pp. 9-28.

cristianismo». Derivado del griego, *gnosis* significa «conocimiento», sustantivo que suele ir acompañado de un genitivo que, frecuentemente, es «Dios» o cuestiones relacionadas con el mismo. Así, continúan los autores, «en el marco de la historia de las religiones suele entenderse por “gnosis” el conocimiento de algo divino que trasciende toda fe, una “ciencia” inmediata y absoluta de la divinidad que se considera como la verdad absoluta».¹⁷⁵ Esta corriente mantendría la creencia en que el hombre, poseedor de una chispa divina, debe hacerla resurgir y, de este modo, volver a su lugar originario. En consecuencia, la búsqueda de Dios, el dualismo y la Divinidad Suprema, todo ello bajo fuertes influencias del platonismo, se configuran como algunas de las características de estos sistemas gnósticos. Los autores de la edición, aún insertando los textos en la corriente del gnosticismo, reconocen distintas variantes en el mismo, siendo la valentiniana y la seítana las de mayor presencia en estos textos.¹⁷⁶ Estas líneas no pretenden explicar exhaustivamente el gnosticismo, sino mencionar algunos de los aspectos considerados como característicos de la corriente para, a continuación, sintetizar los argumentos de aquéllos que la rechazan como categoría histórica existente.

«Calificarlos [a los escritos de Nag Hammadi] de textos gnósticos no es dar mucha respuesta». Ésta era la segunda afirmación que se incluía al principio del presente apartado. Frente a aquéllos que tratan estos escritos como claramente gnósticos, se encuentran los que consideran, como Jane Schaberg, que ello no supone aclarar la cuestión dado que «el gnosticismo no constituye un fenómeno unificado, sino un movimiento extremadamente complejo y multiforme».¹⁷⁷ Aunque sin rechazar algunas de las características del mismo, Schaberg plantea la posibilidad de que el gnosticismo «puede que ni siquiera fuera un movimiento» y explica su rechazo al término por designar éste, de manera equivocada, un movimiento o sistema monolítico. A ello añade otro problema respecto al valor del término: la dificultad de hacer una distinción, en los primeros siglos del cristianismo, entre los ortodoxos y los herejes. En su argumentación, Schaberg indica que el término «ha venido a quedar asociado de tal forma a clichés y estereotipos vagos e imprecisos (rechazo de lo corpóreo, desentendimiento del mundo), que algunos estudiosos optan incluso por no usarlo»,¹⁷⁸ como es el caso de M. A. Williams

¹⁷⁵ PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi I...*, p. 33 y 34.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 39-49.

¹⁷⁷ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 202.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 203-205.

y K. King.¹⁷⁹ No obstante, y a pesar de las duras críticas al uso del término, Schaberg lo utiliza en su trabajo por no encontrar, afirma ella misma, otro término satisfactorio. Por lo tanto, a pesar de sus reticencias, usa el término con una serie de advertencias o precisiones a la hora de entenderlo: primeramente, que no todas las características asociadas al gnosticismo están presentes en todos los textos; en segundo lugar, sin entender a los gnósticos como un grupo, secta o movimiento unificado ni definido; y, por último, indicando que algunas de las obras son gnósticas «tan sólo en cuanto que aparentan compartir cierto énfasis en el valor salvífico del conocimiento religioso basado en una experiencia, la *gnosis*».¹⁸⁰ Existen también autores, como Carmen Bernabé, que, en sus primeras publicaciones y para el caso concreto del *Evangelio de María*, realizaron el análisis considerándolo como texto gnóstico, mientras que en publicaciones posteriores modifican este criterio, optando por incluir el documento en un marco menos restringido que considere la pluralidad, diversidad y complejidad de movimientos en el ambiente que el manuscrito fue creado.¹⁸¹ Estas breves líneas no se han incluido con el objetivo de desarrollar el debate respecto al gnosticismo, sino para que se conozca, aunque sea en sus líneas más básicas, la existencia del mismo, ya que según las posturas que adopten los autores que más adelante se tratan, sus interpretaciones varían en función de la postura tomada respecto al gnosticismo y la adscripción, o no, de estos textos a esa «corriente».

2.1.3. Textos seleccionados y organización de la información

Debido a la gran cantidad de materiales en los que aparece María Magdalena, así como al hecho de que es su figura y no los textos en sí lo que se analiza, se ha optado por organizar la información siguiendo un esquema similar al empleado en el capítulo dedicado al Nuevo Testamento. En consecuencia, los parámetros organizativos de este apartado vienen marcados por los rasgos que perfilan el personaje objeto de estudio. Para ello, se ha tomado el *Evangelio de María* como texto principal del que extraer las características que serán ampliadas, matizadas, reforzadas y contrastadas con la

¹⁷⁹ WILLIAMS, Michael A., *Rethinking "Gnosticism": An Argument for Dismantling a Dubious Category*, Princeton, Princeton University Press, 1996 y KING, Karen L., «Is There Such a Thing as Gnosticism?», conferencia pronunciada en el encuentro anual de la Society of Biblical Literature, Washington, D.C., 1993, citados en SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 205.

¹⁸⁰ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 206.

¹⁸¹ Como ejemplo de la posición inicial véase BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 213-216, y como referencia de la opinión modificada BERNABÉ UBIETA, Carmen, «La autoridad de la testigo enviada», en BERNABÉ UBIETA, Carmen, (ed.), *Mujeres con autoridad en el cristianismo primitivo*, Estella, Verbo Divino, 2007, p. 35.

información que aparece en otros materiales no admitidos en el canon. En la detección de las características, el punto de referencia principal es la obra de Jane Schaberg, quien elabora un perfil de María Magdalena basado en nueve puntos.¹⁸² No obstante, aquí se ha optado por reducir esas nueve características a cuatro, con el objetivo de sintetizarlas y agruparlas, además de eliminar aquellos aspectos que se han considerado excesivamente hipotéticos. De este modo, los rasgos principales que surgen de estos textos y que generan la división de las secciones de este apartado son: 1. Protagonismo, liderazgo, autoridad, 2. Visionaria: *Lo que está escondido para vosotros os lo anunciaré*, 3. La compañera ¿sexual? del Salvador y 4. Atacada, defendida y alabada: ¿la representación de un conflicto?

El número de documentos en los que aparece María es copioso, tanto que podría configurarse como objeto de estudio único de una tesis doctoral. Dado que ése no es el caso de la presente investigación, se ha optado por seleccionar tan sólo los materiales de mayor trascendencia para el objetivo aquí planteado, acotando así la explicación y centrándola en los aspectos de mayor relevancia para el análisis audiovisual posterior. Es por ello que los documentos seleccionados suman un total de seis, aunque se podría ampliar la información con muchos otros.¹⁸³ De los pertenecientes a la Biblioteca de Nag Hammadi, se incluyen el *Evangelio de Tomás*, el *Diálogo del Salvador*, el *Evangelio de Felipe* y la *Sabiduría de Jesucristo*; fuera de esta biblioteca los textos elegidos son el *Evangelio de María y Pistis Sophia*. Por otra parte, la información relativa a cuestiones de datación, origen, idioma, estructura y contenido de cada uno de estos textos, se especificará a medida que cada uno de ellos aparezca en el discurso. Debido a su importancia en relación al objeto de estudio, el *Evangelio de María* cuenta con un apartado propio expuesto a continuación. En lo que respecta a las traducciones utilizadas, a no ser que se indique lo contrario y a excepción de *Pistis Sophia*, proceden de la obra de Antonio Piñero, José Montserrat Torrents y Francisco García Bazán.¹⁸⁴ En relación a ello, hay que apuntar que en todos los textos procedentes de dicha edición, se han mantenido los signos convencionales que utilizan sus autores: [...] laguna; [] texto

¹⁸² SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 215.

¹⁸³ Otros textos no incluidos en el canon en los que aparece María Magdalena, con mayor o menor protagonismo, son: el *Primer Apocalipsis de Santiago*, las *Grandes Preguntas de María*, el *Salterio Maniqueo*, el *Evangelio de Pedro*, los *Salmos de Heráclides*, los *Cánones eclesiásticos apostólicos* y los *Hechos de Felipe*, entre otros.

¹⁸⁴ Para *Pistis Sophia* se ha utilizado la edición de GARCÍA BAZÁN, Francisco, *La gnosis eterna. Antología de textos gnósticos griegos, latinos y coptos II. Pistis Sophia / Fe Sabiduría*, Madrid, Trotta, 2007. Para el resto de textos la obra consultada es PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONT SERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi II...*

reconstruido; () texto añadido por el traductor; o que debe sobreentenderse en el texto copto; dígitos en *negrita* dentro del texto, refieren a las páginas del manuscrito, | división de líneas del manuscrito, (*cursiva*) palabras griegas (transcritas) presentes en el texto copto.

2.1.4. El Evangelio de María

El *Evangelio de María* ha llegado hasta el presente por medio de tres manuscritos diferentes entre sí: una versión copta, conservada en Berlín desde 1895 (Papiro Copto Berolinense 8502), datada de principios del siglo V, y dos documentos griegos, muy fragmentarios, procedentes de Oxyrhynchus, con datación aproximada del siglo III: el papiro nº 463 de la colección John Rylands de Manchester y el papiro Oxyrhynchus 3525.¹⁸⁵ Los documentos conservados se encuentran con lagunas y algunas diferencias tanto en su composición como en los términos utilizados. Sin pretensiones de abordar cuestiones de carácter puramente filológico o aspectos propios de la paleografía, en el anexo II se incluye la traducción del texto copto —el más extenso a pesar de conservarse incompleto— y, en una columna paralela, la del texto griego perteneciente al papiro nº 463 (*Pap. Ryl. III 463*). Respecto al primero, se ha utilizado la edición anteriormente mencionada, para el segundo la edición a cargo de Santos Otero, también citada. Esta decisión se ha tomado debido a que, aunque el análisis aquí presentado no es de carácter filológico, sí que es importante hacer notar, en algunos términos, las diferencias entre uno y otro texto. Igualmente, en las páginas que siguen, se presentan algunos fragmentos de la traducción del texto copto por ser los más utilizados para su estudio.¹⁸⁶

Conocido desde finales del Ochocientos, es a partir de los años setenta del siglo XX cuando el estudio del *Evangelio de María*, y en especial de la figura de María Magdalena, concentra la atención de los especialistas. Ello se debe, como apunta Marjanen, a la publicación de los documentos encontrados, dos décadas antes, en Nag Hammadi, que propiciaron un incremento de la información respecto al personaje. A ello hay que unir el surgimiento de nuevas perspectivas de investigación en relación a las mujeres y el cristianismo.¹⁸⁷ Respecto al contenido del texto, la acción se sitúa en el

¹⁸⁵ PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi II...*, pp. 127-128 y SANTOSOTERO, Aurelio (ed.), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 39.

¹⁸⁶ Aunque el *Evangelio de María* no pertenece a la colección de Nag Hammadi, es frecuente encontrarlo editado, por sus similitudes, junto a los documentos que sí que forman parte de dicha biblioteca.

¹⁸⁷ MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, pp. 4-5.

periodo que abarca desde la resurrección de Jesús a la ascensión. Los protagonistas son María Magdalena –cuyo nombre aparece, en el texto copto, en la forma *Mariam*–, Pedro, Andrés y Leví, quienes realizan preguntas a Jesús y reciben de éste el encargo de salir a predicar. El texto se estructura en cinco partes: un prólogo, en el que se presenta a Jesús con María Magdalena y el resto de apóstoles en los momentos posteriores a la resurrección; una primera parte titulada *Palabras de Jesús*, en donde éste trata el tema de la materia, el pecado y da sus últimos preceptos; seguido del *Intermedio*, en el que el narrador explica el estado de ánimo de los discípulos tras la marcha de Jesús:

Intermedio

«Ellos, sin embargo, estaban entristecidos y lloraban amargamente diciendo: “¿Cómo iremos hacia los gentiles y predicaremos el evangelio del reino del hijo | del hombre? Si no han tenido con él ninguna consideración, ¿cómo la tendrán con nosotros?”».

Entonces Mariam se levantó, los saludó a todos y dijo a sus hermanos: “No lloréis no os entristezcáis; no vaciléis más, pues su gracia descenderá sobre todos vosotros y os protegerá. Antes bien, alabemos su grandeza, pues nos ha preparado y | nos ha hecho hombres”. Dicho esto, Mariam convirtió sus corazones al bien y comenzaron a comentar las palabras del [Salvador].

10 Pedro dijo: “Mariam, hermana, nosotros sabemos que el Salvador te apreciaba más que a las demás mujeres. Danos cuenta de las palabras del Salvador que recuerdes, que tú conoces y nosotros no, que nosotros no hemos escuchado”. Mariam respondió diciendo: “Lo que está escondido para vosotros os lo anunciaré”. Entonces comenzó | el siguiente relato:».

Tras estas líneas, se inicia una segunda parte titulada *Palabras de María Magdalena*, en donde ésta explica su visión de Jesús y relata la ascensión del alma.

PALABRAS DE MARÍA MAGDALENA

Visión de María

“Yo –dijo– vi al Señor en una visión y le dije: “Señor, hoy te he visto en una visión”. Él respondió y me dijo: “Bienaventurada eres, pues no te has turbado al verme, pues allí donde está el Intelecto, allí está el tesoro”. Yo le dije: “Señor, ahora, el que ve la visión ¿la ve en el alma o en espíritu?”. El Salvador respondió y | dijo: “No la ve ni en alma ni en espíritu, sino que es el Intelecto que se halla en medio de ellos el que ve la visión, y él es el que [...]».

[Laguna: faltan las páginas 11-14]

Las palabras de María continúa relatando la ascensión del alma y, por último, el texto se cierra con un *Epílogo* en el que María aparece como reveladora de las palabras de Jesús.¹⁸⁸

¹⁸⁸ PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi II...*, p. 128.

EPÍLOGO

María Magdalena reveladora de Jesús

«Después de decir todo esto, Mariam permaneció en silencio, dado que el Salvador había hablado con ella hasta aquí. | Entonces, Andrés habló y dijo a los hermanos: “Decid lo que os parece acerca de lo que ha dicho. Yo, por mi parte, no creo que el Salvador haya dicho estas cosas. Estas doctrinas son bien extrañas”. Pedro respondió hablando de los mismos temas y les interrogó acerca del Salvador: “¿Ha hablado con una mujer sin que | lo sepamos, y no manifiestamente, de modo que todos debamos volvernos y escucharla? ¿Es que la ha preferido a nosotros. **18** Entonces Mariam se echó a llorar y dijo a Pedro: “Pedro, hermano mío, ¿qué piensas? ¿Supones acaso que yo he reflexionado estas cosas por mí misma o que miento respecto al Salvador? Entonces Leví habló y dijo a Pedro: “Pedro, siempre fuiste impulsivo. Ahora te veo ejercitándote contra una mujer como si fuera un | adversario. Sin embargo, si el Salvador la hizo digna, ¿quién eres tú para rechazarla? Bien cierto es que el Salvador la conoce perfectamente; por esto la amó más que a nosotros. Más bien, pues, avergoncémonos y revistámonos del hombre perfecto, partamos tal como nos lo ordenó y prediquemos el evangelio, sin establecer | otro precepto ni otra ley fuera de lo que dijo el Salvador”.

Luego que **19** [Leví hubo dicho estas palabras], se pusieron en camino para anunciar y predicar».

El evangelio según Mariam.

Los fragmentos aquí reproducidos son los que se han considerado de mayor interés para el propósito de la presente investigación, sirviendo de base para revisar la interpretaciones que del texto y, concretamente de María Magdalena, se han dado por parte de los especialistas. Respecto a esta última cuestión, es necesario advertir que, debido al intenso debate y alto nivel de especialización de cada uno de los textos que conforman los escritos extra-canónicos e, incluso, de determinadas partes de los mismos, ha sido necesario ampliar el número de autores consultados respecto al capítulo dedicado al Nuevo Testamento. Por lo tanto, se siguen empleando algunas de las obras consultadas para el primer capítulo de este bloque, a la vez que se recurre a otras publicaciones que inciden de manera específica en las problemáticas propias de estos materiales. Por último, hay que indicar que los autores consultados siguen formando parte del ámbito de la teología feminista o de la historia de las religiones con una perspectiva, si no feminista, al menos sí orientada a los estudios de las mujeres.

2.2. Características de María Magdalena

2.2.1. Protagonismo, liderazgo, autoridad

En los fragmentos seleccionados se aprecia, en palabras de Carmen Bernabé, «la superioridad de Mariam», «la preeminencia de María» en opinión de Jane Schaberg, el «prominente rol» de este personaje según Karen King, o la estima hacia este personaje en el ambiente gnóstico a la que refiere Antti Marjanen.¹⁸⁹ Estas afirmaciones son tan sólo una pequeña muestra del acuerdo general existente entre los especialistas al adjudicar a María Magdalena un papel destacado en varios de los textos extracanónicos y en el *Evangelio de María* en concreto.

En este último, y previamente al *Intermedio*, Jesús se ha despedido de los discípulos encargándoles la tarea de la predicación. Ante el desconsuelo y miedo de los varones, María anima a sus compañeros a emprender la misión recibida. En contraste con la actitud miedosa y titubeante de los discípulos, la mujer es la que incita al resto a seguir el camino, utilizando unas palabras que Jane Schaberg relaciona con las que Jesús dice en la última cena: «No se turbe vuestro corazón» (Jn 14,1). Junto a esa valentía, el protagonismo de María, siguiendo el razonamiento de Schaberg, se convierte en liderazgo «al asumir la función del Salvador tras la partida del Señor».¹⁹⁰ Marjanen también considera que María, en esta situación, «asume el rol dominante entre los discípulos».¹⁹¹ A ello hay que añadir que, a diferencia de lo que sucede en la segunda parte del texto, este liderazgo es aceptado por el resto de discípulos, incluso por Pedro que insta a la mujer, reconociéndola como la más amada por el Salvador, a que les ayude a comprender. Cuando más adelante Pedro y Andrés se vuelven en su contra y Leví sale en su defensa, aparece de nuevo, siguiendo a Schaberg, el reconocimiento de una mayor autoridad de la mujer dado que, a pesar de los miedos iniciales, comienzan su camino.¹⁹² Al igual que Schaberg, Ingrid Maisch considera la autoridad de María como cualidad destacada del personaje. Ello se debe a que, al contrario de lo que sucedía en los evangelios canónicos, donde la mujer, al

¹⁸⁹ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 215; SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 217; KING, Karen L., «Why All Controversy? Mary in the *Gospel of Mary*», p. 53; MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, p. 94.

¹⁹⁰ En los *Hechos de Felipe*, es también María la que anima al resto de compañeros, además de ser la encargada de registrar las zonas a evangelizar y la acompañante de Felipe durante su martirio, véase SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 227 y pp. 282-285.

¹⁹¹ MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, p. 106.

¹⁹² SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 285. Nótese la diferencia entre la versión copta, en la que todos los discípulos salen en predicación, y la versión griega procedente del papiro John Rylands en el que es sólo Leví el que inicia el camino: «Terminado que hubo Leví estas palabras, se marchó y se puso a predicar el evangelio según María», SANTOS OTERO, Aurelio (ed.), *op. cit.*, p. 40.

anunciar la resurrección se encuentra con la incredulidad del grupo, en el *Evangelio de María* «los roles de Jesús y María Magdalena están invertidos: no es Jesús quien confirma el mensaje de María, sino María la que toma el lugar de Jesús con el propósito de recordar a los discípulos su tarea común de predicar. Mientras que en el texto canónico se encuentra con la incredulidad de los discípulos, en el texto gnóstico tiene éxito».¹⁹³

Por lo que respecta a otros textos, el protagonismo de la mujer varía de uno a otro. Así por ejemplo, en el *Evangelio de Tomás*, aunque la aparición de María de forma explícita o destacada tan sólo se da en los dichos 21 y 114, es un personaje que juega un papel importante.¹⁹⁴ Por lo tanto, aunque no se puede hablar de protagonismo o liderazgo en este evangelio, sí se puede afirmar que las dos intervenciones de la mujer tratan cuestiones destacadas: en el primer caso, por estar relacionadas con aspectos del discipulado –tema que aparecía también en los evangelios canónicos–; y en el *lógia* 114, por configurarse como personaje fundamental en una cuestión decisiva para entender el camino –de las mujeres– a la salvación. En el texto que lleva por título *Sabiduría de Jesucristo*, aunque se indica que son siete las mujeres que seguían las enseñanzas de Jesús, sólo María Magdalena, la única presentada con nombre propio, plantea interrogantes.¹⁹⁵ Entre las cuestiones formuladas se encuentran, como en el dicho 21 del *Evangelio de Tomás*, aspectos relacionados con el discipulado. En referencia a ello, Bernabé considera que María es presentada como «discípulo por excelencia».¹⁹⁶ En el *Diálogo del Salvador*, María aparece como miembro del grupo de «hermanos» (131, 25) y Jesús se refiere a ella como «hermana» (131, 26), en un texto en el que la mujer también es presentada como figura activa, emitiendo preguntas como un miembro más del grupo de discípulos.¹⁹⁷

¹⁹³ Maisch no precisa exactamente en qué evangelios sucede esto pero, teniendo en cuenta el análisis del capítulo dedicado a Nuevo Testamento, se presupone que está haciendo referencia a Marcos 16,10-14 y Lucas 24,9-11. MAISCH, Ingrid, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁴ El *Evangelio de Tomás* (NHC II 2) pertenece a la biblioteca de Nag Hammadi, siendo la segunda obra del código II. Es una colección de dichos del Señor o *lógia*, siendo datado el manuscrito copto del siglo IV y los fragmentos griegos de mediados del siglo II. PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi II...*, pp. 55-58.

¹⁹⁵ La *Sabiduría de Jesucristo* es el cuarto escrito del código III de Nag Hammadi (NHC III 4) y su datación aproximada suele fijarse en mediados o finales del siglo III. El contenido del documento es un diálogo con el Salvador. PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi II...*, pp. 191-192.

¹⁹⁶ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 212-213.

¹⁹⁷ El *Diálogo del Salvador*, perteneciente a los escritos de Nag Hammadi, es el quinto escrito del código III (NHC III 5). Se conserva con todas las páginas, aunque muchas de ellas tienen importantes daños que dificultan la comprensión. La fecha de traducción corresponde al primer cuarto del siglo IV, mientras que en referencia a la fecha de composición no existe acuerdo entre los especialistas. PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi II...*, pp. 165-170.

En el *Evangelio de Felipe*, María Magdalena es mencionada, en dos ocasiones, como compañera del Salvador. La primera vez que esto sucede es en el apartado titulado «Las discípulas» (59). En el que lleva por nombre «Jesús y María Magdalena», se dice que ella es «la compañera del [Salvador]» y que él «la amaba más que a todos los discípulos» (63-64). Es éste el evangelio que ha originado más interpretaciones sobre la posible relación amorosa en el plano sexual entre Jesús y la Magdalena, cuestión que se aborda más adelante. Ahora se trata, simplemente, de poner la atención en el protagonismo de esta mujer también en este evangelio, donde queda claro, por ser la compañera del Señor y la más amada, la importancia del personaje.¹⁹⁸ La importancia y protagonismo de María Magdalena también se aprecia en el texto denominado *Pistis Sophia*: «Jesús, el misericordioso, respondió y dijo a María: “María, eres bienaventurada, te completaré en todos los misterios, habla abiertamente, eres la que tienes más orientado el corazón hacia el Reino de los Cielos entre todos tus hermanos» (I-17).¹⁹⁹

En este texto, como apunta Deirdre Good, al igual que sucede con Pedro en Mateo o con el discípulo amado en Juan, María Magdalena recibe un estatus especial. Entre las acciones que realiza la mujer se encuentra, al igual que en los anteriores, la de plantear interrogantes y, como indica Good, lo hace más que ningún otro.²⁰⁰ A este respecto, Marjanen y Schaberg coinciden en el recuento de preguntas formuladas por María: en las tres primeras partes del texto, son 67 los interrogantes formulados por María de los 115 que se plantean en total; en la última parte, formada por el libro IV, un tercio de las preguntas son emitidas por esta mujer.²⁰¹ Asimismo, hay partes del documento, en los libros I al III, que «están prácticamente controladas por ella».²⁰² Pero su papel no se limita a la acción de interrogar, sino que también interpreta visiones y es alabada por Jesús, funcionando, en opinión de Good, como ideal gnóstico y con «autoridad espiritual y poder

¹⁹⁸ El *Evangelio de Felipe* (NHC II 3) es el tratado tres del códice II de Nag Hammadi. La datación del original griego se sitúa entre la segunda mitad del siglo II y la del siglo III, mientras que la traducción que forma parte de la colección de Nag Hammadi pertenece al siglo IV. El texto no es ni un evangelio propiamente dicho ni una colección de *lógia*, sino «una colección de dichos teológicos concernientes a sacramentos y ética, expresados en diversas formas literarias». PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi II...*, pp. 17-21.

¹⁹⁹ *Pistis Sophia* forma parte del *Codex Askewianus*, adquirido por el British Museum en 1785. Se trata de una traducción copta del original griego, datándose la traducción de la segunda mitad del siglo IV y el original entre mediados y finales del III. Es un diálogo entre Jesús resucitado y algunos de sus discípulos. GARCÍA BAZÁN, Francisco, *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁰⁰ GOOD, Deirdre, «Pistis Sophia», en SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (ed.), *Searching the Scriptures. Volume Two: A Feminist Commentary*, Nueva York, Crossroad, 1994, pp. 680-681.

²⁰¹ MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, p. 174 y SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 222.

²⁰² MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, p. 174.

religioso».²⁰³ Schaberg participa de la misma idea al entender que María se convierte en la portavoz del grupo.²⁰⁴ Marjanen añade que la mujer no sólo es la que más preguntas e interpretaciones realiza, sino que sus razonamientos son «extraordinariamente bien recibidos por Jesús».²⁰⁵ Asimismo, ella es presentada, junto a Juan, como superior al resto de discípulos: «Pero María Magdalena y Juan el virginal serán superiores a todos mis discípulos» (II-96).

Otro indicador del rol de líder de María lo encuentra Schaberg en los momentos en los que plantea cuestiones sobre la comunidad y la predicación (II,88), «como si estuviera comprometida en el liderazgo de la misma».²⁰⁶ Estos interrogantes se han querido ver por parte de algunos, indica Schaberg sin concretar referencias, como preguntas derivadas de que María no se dedicara a la predicación, interpretación rechazada por esta autora al considerar «que ella no estaría ahí hablando de algo que no está llevando a cabo, sino acerca de una actividad que sus hermanos podrían hacer mejor de lo que lo están haciendo».²⁰⁷ Para Carmen Bernabé, la autoridad de María Magdalena en todos estos escritos es evidente, convirtiéndose «en símbolo de la autoridad apostólica de las mujeres, de la misma forma que Pedro aparece, en la mayoría de los casos, como símbolo de la posición que reclama, en exclusiva, esa autoridad para los varones».²⁰⁸ En definitiva, en este breve repaso por algunos de los textos no admitidos en el canon, se aprecia el protagonismo que ostenta el personaje de María Magdalena. Sin embargo, falta saber el porqué de tal protagonismo y/o liderazgo, aspecto que se esclarece al indagar en las siguientes características que del personaje surgen en estos materiales.

2.2.2. Visionaria: *Lo que está escondido para vosotros os lo anunciaré* (EvM, 10)

Como se ha indicado páginas atrás, en el *Intermedio del Evangelio de María*, Pedro reconoce a ésta como conocedora de enseñanzas ocultas para el resto, solicitándole que las comparta con el grupo, a lo que María responde: «lo que está escondido para vosotros os lo anunciaré» (EvM,10). De este modo, María es presentada con un conocimiento

²⁰³ GOOD, Deirdre, «Pistis Sophia», p. 704.

²⁰⁴ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 222.

²⁰⁵ MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, p. 174.

²⁰⁶ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 223.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 224. En alusión a las teorías que hace Schaberg, probablemente esté refiriéndose a MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, pp. 178-179.

²⁰⁸ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «La autoridad de la testigo enviada», p. 39.

superior al resto, a lo que se une su capacidad visionaria ya que es, precisamente, una visión lo que trasmite al grupo. En el relato de esa experiencia, Jesús dice a María: «Bienaventurada eres, pues no te has turbado al verme, pues allí donde está el Intelecto, allí está el tesoro» (10). La caracterización de María como conocedora única de determinadas cuestiones, así como su mayor capacidad de entendimiento que la sitúa por encima de los demás, es el tema central que se desarrolla en este apartado, tratándolo tanto en el *Evangelio de María* como en otros de los textos excluidos del canon.

En opinión de Schaberg, con Pedro solicitando información de la mujer, María estaría siendo reconocida como maestra.²⁰⁹ Tanto Karen King como Carmen Bernabé participan de la misma opinión. La primera indica que María es presentada con un conocimiento superior, con una mayor capacidad espiritual y que su autoridad para enseñar, para ser maestra como apunta Schaberg, nace de la especial relación que tenía con el Salvador, a lo que se une el hecho de que, tras la partida de éste, la mujer ocupe su lugar asumiendo la función de impartir las enseñanzas.²¹⁰ Bernabé, por su parte, indica que este texto demuestra la autoridad de María y, en concreto, la autoridad de sus enseñanzas derivada de su posición como destinataria de revelaciones secretas. Por lo tanto, esta mujer se presenta como ejemplo para todo gnóstico dado que, derivado de su incansable búsqueda, ha logrado el auténtico conocimiento, del mismo modo que la Magdalena del *Evangelio de Juan*, en su búsqueda de Jesús el día de la resurrección, no cesa hasta hallarlo (Jn 20,1-18).²¹¹

No sólo el evangelio que lleva su nombre sitúa a María como figura de un mayor entendimiento. En el *Diálogo del Salvador*, se hace referencia a María como «mujer que ha comprendido completamente» (53), del mismo modo que se muestra su continua voluntad por comprender cuando afirma «deseo entender todas las cosas al [modo] como son» (69). Al mismo tiempo, y reforzando lo anterior, es presentada como la mejor preparada para comprender las enseñanzas del Salvador, quien le dice «Tú manifiestas la abundancia del Revelador» (61). Esta alabanza, consecuencia de su mayor capacidad de entendimiento, la recibe María Magdalena también en *Pistis Sophia*. Entre otras cosas, Jesús le dice: «Tú eres bienaventurada sobre todas las mujeres de la tierra, porque serás el pleroma de todos los pleromas y la plenitud de todas las plenitudes» (I,19), a la vez que reconoce su capacidad como superior a la del resto: «María, eres bienaventurada, te

²⁰⁹ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 288-289.

²¹⁰ KING, Karen L., «Why All Controversy? Mary in the *Gospel of Mary*», pp. 58-59.

²¹¹ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 215.

completaré en todos los misterios, habla abiertamente, eres la que tienes más orientado el corazón hacia el Reino de los Cielos entre todos tus hermanos» (I,17). En relación a esta última frase, Schaberg aclara que el término «corazón» implica «la integración de mente y emociones que connota el vocablo hebreo *leb*. Lo que ella sabe y comprende en la *Pistis Sophia* es la resurrección, Ascensión y (regreso) de Jesús, y eso es algo presentado como conocimiento propio y conocimiento de la auténtica vida de la comunidad cristiana». ²¹² Deirdre Good también destaca la superioridad de María, quien «muestra un entendimiento especial y es altamente alabada por el Jesús resucitado», del mismo modo que Bernabé entiende que María aparece como el modelo del perfecto cristiano según los parámetros del ambiente en que fue concebido. ²¹³

2.2.3. La compañera ¿sexual? del Salvador

Tanto Pedro como Leví, en el *Evangelio de María*, indican que esta mujer era la más amada por el Salvador: «Mariam, hermana, nosotros sabemos que el Salvador te apreciaba más que a las demás mujeres» (10), afirma Pedro; y, más adelante, Leví recuerda a sus compañeros que el Salvador «la amó más que a nosotros» (18). Jane Schaberg, al adentrarse en la interpretación de este tema en el *Evangelio de María*, encuentra un vínculo entre el conocimiento y el amor, en el que este último «se basa en un conocimiento íntimo, de mente a mente. Es amor entre maestro y su más amada discípula», indicando que puede ser entendido como «erótico en su sentido más amplio, pero sin sombra de patente sexualidad. En esencia, es básicamente un reconocimiento de valía espiritual». ²¹⁴ A pesar de las referencias al amor especial de Jesús hacia María Magdalena en el evangelio que lleva su nombre, es en otro evangelio, el de Felipe, donde se desarrolla de manera destacada el tema de María Magdalena como compañera del Salvador. ¿Qué clase de amor es éste? ¿Qué tipo de relación plantean estos escritos? ¿Sexual, espiritual, ambas o de otro tipo? Es éste un tema que ha sido objeto de numerosas interpretaciones en distintos ámbitos, tanto en los pertenecientes al mundo de las manifestaciones culturales como en el terreno académico. Se presentan a continuación algunas de las explicaciones dadas por los especialistas pertenecientes al segundo ámbito,

²¹² SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 249.

²¹³ GOOD, Deirdre, «Pistis Sophia», p. 704 y BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 218.

²¹⁴ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 289-290.

mientras que las nacidas en el seno de las manifestaciones culturales se tratarán en el apartado dedicado al análisis audiovisual.

Al inicio del *Evangelio de Felipe* se indica que, en relación al Salvador, Magdalena «es denominada “su compañera”» (59). Más adelante, se insiste en ello diciendo que «la compañera del [Salvador es] María Magdalena» (63) y, a continuación, vienen las palabras que han originado más discusiones:

«El [Salvador] la amaba más que a todos los discípulos, y la besaba frecuentemente en la [boca]. Los demás [discípulos] [se acercaron a ella para preguntar]. Ellos le dijeron: “¿Por qué la amas más que a todos nosotros?”. El Salvador respondió y les dijo: “¿Por qué no os amo a vosotros como a ella?”.» (63-64).

Son, por lo tanto, dos los aspectos principales que necesitan aclaración y que, a su vez, están íntimamente relacionados: el significado de «compañera» y el tema del beso. Schaberg, respecto a la primera cuestión, indica que el término utilizado en griego, *koinōnos*, en este texto, sólo aparece relacionado con María Magdalena, adquiriendo diversos significados a lo largo del mismo. Entre ellos se encuentran: compañera en las tareas de la evangelización, amiga, compañera en la fe o compañera en el matrimonio.²¹⁵ Schaberg extiende la búsqueda de significados a otros términos vinculados a la raíz del término, así como a su traducción en copto (*hotr*). ¿Cómo son utilizados esos términos en el *Evangelio de Felipe*? Tres son los modos detectados por Schaberg. En primer lugar, con un carácter negativo, relacionado, en ocasiones, con el adulterio. Esta posibilidad es rechazada por Schaberg dado que son inexistentes las alusiones o referencias negativas a María Magdalena en este evangelio. Una segunda vía refiere a la unión marital en el sentido de compañeros espirituales incluyendo relaciones sexuales. Para valorar la posibilidad de este significado, Schaberg acude a las palabras de Schüssler Fiorenza, en las que se considera viable esta opción:

«(...) dado que el sistema valentiniano reconocía tres Cristos y veían lo divino y el mundo relacionado en cuanto que *syzygies* (pareja), es muy probable que María Magdalena fuera tenida por consorte del Jesús terrenal, al igual que el Espíritu Santo era consorte del Cristo en su eón correspondiente en el Pleroma, y la Sofía era consorte del Salvador».²¹⁶

Por último, la tercera vía de significado, que Schaberg también entiende como posible, entra en conexión con el tema de la salvación por medio de la fusión con lo divino, por

²¹⁵ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 251.

²¹⁶ SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, «Word, Spirit and Power: Women in Early Christian Communities» en McLAUGHLIN, Eleanor y RUETHER, Rosemary (eds.), *Women of Spirit: Female Leadership in the Jewish and Christian Traditions*, Nueva York, Simon and Schuster, 1979, p. 50, citado en SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 252.

lo que la unión formada por Jesús y María Magdalena serviría de ejemplo o modelo a los destinatarios del evangelio.²¹⁷ Una vez aceptados estos dos significados del término «compañera», Schaberg se plantea si el sexo estaría incluido o no en la relación, indicando que son dos las posturas opuestas al respecto: por una parte, la de aquéllos que entienden la relación como un matrimonio célibe; en el lado contrario, los que consideran que la relación sexual formaría parte de la unión espiritual. De la lectura del texto, afirma Schaberg, se desprenden ambas posibilidades, siendo la ambigüedad la característica más representativa del mismo; ambigüedad que sería intencionada y tendría como objetivo reconciliar las distintas formas de amor en el seno del gnosticismo.²¹⁸

El otro aspecto a dilucidar es el tema del beso. La laguna existente en el texto original, calificado de «intrigante» por Schaberg, ha sido restituida por la palabra boca, pero se han planteado también otras partes del cuerpo como mejilla, frente o pies. Sin embargo, Schaberg considera que

«la evidencia interna indica que “boca” pudiera ser la mejor opción: 59,1-6 juxtapone la nutrición por la boca y el beso, por el cual “lo perfecto concibe y alumbr... a partir de la gracia que va de uno a otro” (cf. Juan 20,22, donde Jesús resucitado insufla su aliento en los discípulos y les transmite el Espíritu Santo; cf. también Gn 2,7)».²¹⁹

Ya sea en la frente, la mejilla, la boca o los pies, la existencia del beso está atestiguada, por lo que faltaría indagar en el significado que tiene la acción de besar. Tanto Schaberg como King plantean distintas posibilidades. Esta última diferencia entre el amor especial de Jesús por María y el beso: para el amor, niega cualquier referencia sexual debido a la respuesta que Jesús da a los celosos discípulos: «¿Por qué no os amo como a ella?» (64). Sin embargo, el beso «podría implicar relaciones sexuales».²²⁰ Dado que el texto no niega el sentido literal al tiempo que sí que afirma el metafórico (58-59),²²¹ King plantea tres posibles significados para esta acción: «enseñanza por medio de la palabra, metáfora de la recepción íntima y personal de la palabra y la práctica cristiana del beso comunitario», indicando que en el evangelio se puede hacer referencia a uno o a

²¹⁷ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 251-253.

²¹⁸ El tema de la ambigüedad lo toma Schaberg del estudio de PAGELS, Elaine, «The ‘Mystery of Marriage’ in the Gospel of Philip Revisited», en PEARSON, Birger A. (ed.), *The Future of Early Christianity*, Fortress Press, Minneapolis, 1991, pp. 442-454, citado en SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 253.

²¹⁹ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 255.

²²⁰ KING, Karen L., «The Gospel of Mary Magdalene», en SCHÜSSLER Fiorenza, Elisabeth (ed.), *Searching the Scriptures. Volume Two: A Feminist Commentary...*, p. 631.

²²¹ «El hombre [recibe alimento] mediante la promesa del lugar superior [...] por la boca. Y si el logos hubiera salido de allí, se nutriría por la boca y se haría perfecto. Pues los perfectos conciben mediante un beso, y engendran. Por ello nos besamos unos a otros, recibiendo la concepción por la gracia mutua que hay entre nosotros», *Evangelio de Felipe*, 58-59.

todos los significados al mismo tiempo.²²² Schaberg también plantea la doble posibilidad de que el beso fuera «una metáfora de relación espiritual o signo de relación sexual».²²³

Los trabajos de Buckley y Rudolph son un claro ejemplo de posturas enfrentadas respecto al tema. Para la primera, María Magdalena puede ser entendida como compañera espiritual pero también terrenal de Jesús, a modo de *syzygos* (compañera) de Jesús. Mediante el beso en el ritual de la cámara nupcial, se produciría el retorno a la unidad de lo masculino y lo femenino en la vida terrenal, asegurando un renacimiento y la inmortalidad.²²⁴ El artículo de Buckley obtuvo respuesta por parte de Kurt Rudolph, quien discrepa, entre otras cosas, en la posibilidad de la existencia de un ritual sexual en la cámara nupcial: «Personalmente creo que la cámara nupcial como ritual no es ni una especie de *hierogamos* ni de beso», sino que la relación debería ser entendida como el modelo de matrimonio espiritual, tan común en distintos ambientes de los primeros siglos del cristianismo.²²⁵

En una postura similar a la de Rudolph se encuentra Esther De Boer al considerar que el beso no debe entenderse de manera sexual, ya que se trata de un beso entre maestro y alumna, con el que el primero transmite la gracia que posibilita el renacimiento a la segunda. Por lo tanto, De Boer interpreta este besar en el sentido estrictamente espiritual.²²⁶ Carmen Bernabé, por su parte, no dedica muchas líneas al tema, apostando por la interpretación espiritual del beso y entendiendo las alusiones sexuales como metáforas: «(...) María Magdalena es tomada como el tipo del espiritual al que va destinado el escrito. Su contacto personal y estrecho con el Señor le da su fecundidad. Ella es vista como la parte femenina del andrógino original, cuya reunificación realiza Cristo, por eso está tan cerca de él».²²⁷

²²² KING, Karen L., «The Gospel of Mary Magdalene», p. 631.

²²³ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 255-256.

²²⁴ BUCKLEY, Jorunn J., «“The Holy Spirit is a Double Name”: Holy Spirit, Mary and Sophia in *The Gospel of Philip*», en KING, Karen L. (ed.), *Images of the Feminine in Gnosticism*, Harrisburg, Trinity Press International, 2000, p. 212 y 217.

²²⁵ RUDOLPH, Kurt, «Response to “The Holy Spirit is a Double Name: Holy Spirit, Mary and Sophia in the *Gospel of Philip*” by Jorunn Jacobsen Buckley» en KING, Karen L. (ed.), *op. cit.*, pp. 237-238.

²²⁶ DE BOER, Esther A., *Mary Magdalene...*, pp. 70-71.

²²⁷ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 210.

2.2.4. Atacada, defendida y alabada: ¿la representación de un conflicto?

Hasta ahora, se han detectado y examinado tres características principales de María Magdalena en los textos excluidos del canon: protagonismo en muchos de ellos, en otros estatus de autoridad o liderazgo, derivado, principalmente, de su mayor capacidad para comprender las enseñanzas del Salvador, cuestión que, a su vez, está conectada, de algún modo, con la tercera característica, ser más amada que el resto de discípulos. Ahora es el momento de tratar el último punto principal que envuelve a este personaje: María Magdalena es atacada, defendida y alabada.

Ya se ha insistido en cómo se hace patente, en el *Intermedio del Evangelio de María*, el liderazgo de ésta, reconocido incluso por Pedro. Sin embargo, avanzado el texto, ese carácter de líder origina un conflicto que hace que María termine entre sollozos. Tras escuchar la visión de María, es primero Andrés el que duda de las palabras de la mujer por considerarlas extrañas: «(...) no creo que el Salvador haya dicho estas cosas», a lo que se une Pedro, quien no puede aceptar que el Salvador haya hablado con una mujer sin la presencia del grupo, evidenciando sus celos y rechazo: «¿Ha hablado con una mujer sin que lo sepamos, y no manifiestamente, de modo que todos debamos volvernos y escucharla? ¿Es que la ha preferido a nosotros?» (17). Pero María no sólo es atacada, también es defendida, en este caso por Leví, quien se apoya en la alta valoración que el Salvador tenía de ella y en cuánto la amaba, para efectuar su defensa: «(...) si el Salvador la hizo digna, ¿quién eres tú para rechazarla? Bien cierto es que el Salvador la conoce perfectamente; por esto la amó más que a nosotros» (18). Este conflicto se ha convertido en uno de los epicentros del debate en torno a estos textos, la figura de María y el clima de las comunidades cristianas de los primeros siglos. Entre los autores consultados, se aprecian dos líneas interpretativas generales: por una parte, aquéllos que hacen una lectura de la situación desde la perspectiva del conflicto masculino-femenino, es decir, en clave de género; por otra, los que interpretan esta rivalidad como representación de un conflicto entre la línea hegemónica de la Iglesia naciente y las comunidades gnósticas. A continuación, se explican los argumentos de unos y otros para seguir perfilando a la Magdalena no admitida en el canon.

En primer lugar, cabe preguntarse por los motivos que llevan a Pedro y Andrés a alzarse contra María. ¿Tienen las quejas de éstos el mismo punto de partida? O, por el contrario, ¿comparten el enemigo pero discrepan en los reproches? Según Jane Schaberg, la réplica de Andrés se centra, estrictamente, en el contenido de las palabras de la mujer

que es considerado, por esta autora, no diferente a las palabras del Salvador, sino una «ejemplificación de ello».²²⁸ De la misma opinión es Karen King, quien considera que «no hay incongruencias entre las enseñanzas del Salvador y las de la visión de María».²²⁹ Por el contrario, el rechazo de Pedro estaría relacionado con el hecho de que sea María la emisora y, en concreto, con que ella sea una mujer. Lo que Pedro no puede tolerar, entiende Schaberg, es que el Salvador transmita enseñanzas a la mujer en soledad, dado que eso le estaría otorgando un puesto de superioridad y, en consecuencia, el debido seguimiento del resto de discípulos. Este aspecto es el que Schaberg entiende que se trasluce de las palabras de Pedro durante el ataque, afirmando, sin titubeos, que dicha actitud parte de la condición de mujer de María que, además, adquiere una postura de autoridad. Leví, en su defensa de María, dice a los discípulos que la misión que les ha sido encargada es la de predicar y no la de «establecer otro precepto ni otra ley fuera de lo que dijo el Salvador» (18). A partir de esta defensa, Schaberg continúa su interpretación —claramente orientada al conflicto de género— considerando que el ataque de Pedro y las normas de las que es acusado de dictar se deben a su consideración de que las mujeres no pueden convertirse en maestras, ni guías de los hombres, sino que deben estar sujetas, al menos en cuestiones espirituales, a la autoridad de los varones.²³⁰

Por otra parte, están aquellos que entienden la rivalidad entre Pedro y María como representación de la disputa entre las distintas sectas en el momento en que el cristianismo iniciaba el proceso de homogeneización. Entre ellos se encuentra Ingrid Maisch y su consideración del enfrentamiento como reflejo del conflicto entre la naciente Iglesia y el gnosticismo, siendo María Magdalena la representante de la élite que cuenta con el don del conocimiento —los gnósticos—, y Pedro el de la Iglesia.²³¹ En la misma línea se encuentra Carmen Bernabé, quien entiende que el rechazo de Pedro a la superioridad de María representa «con mucha probabilidad un enfrentamiento entre grupos gnósticos y otros de la gran Iglesia».²³² En este ambiente, María Magdalena sería estandarte de los grupos gnósticos por su capacidad de acceder a un conocimiento superior al de Pedro y por no desesperar en la búsqueda del mismo. Bernabé, en su planteamiento, incluye también el tema de la validez o no de las visiones de María, indicando que, en contra de

²²⁸ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 291.

²²⁹ KING, Karen L., «The Gospel of Mary Magdalene», pp. 614-615.

²³⁰ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 291-294. A rasgos generales, Karen L. King se sitúa en la misma línea interpretativa, véase KING, Karen L., «The Gospel of Mary Magdalene», p. 615.

²³¹ MAISCH, Ingrid, *op. cit.*, p. 27.

²³² BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 215.

la postura de la Iglesia, los gnósticos aceptaban las experiencias visionaras como camino para entrar en contacto con Jesús y, por tanto, reclamaban la autoridad de María. No obstante, Bernabé no descarta la lectura en términos de género, admitiendo la posibilidad de un conflicto respecto a la situación de las mujeres en las primeras comunidades cristianas.²³³ Esta línea es la que la autora desarrolla en publicaciones posteriores, llegando a afirmar que este evangelio «es una crítica a la posición que hace de las diferencias sexuales y de género un argumento decisivo para reconocer la autoridad y la enseñanza y el liderazgo espiritual».²³⁴

Los planteamientos de Bernabé y de Maisch tienen como punto de partida la consideración del *Evangelio de María* como texto gnóstico.²³⁵ Sin embargo, como se indicaba páginas atrás, no todos los especialistas coinciden en caracterizar como gnósticos a estos textos, ya sea por cuestiones de concepción de lo que es el gnosticismo o por la misma negación de la existencia del mismo como tal. Éste es el caso de Esther De Boer quien, rechazando adscribir el texto al gnosticismo, no comparte la interpretación que explica el conflicto en términos simbólicos, es decir, con María como representante del gnosticismo y Pedro de la línea ortodoxa. De Boer realiza su interpretación tomando como punto de partida el posible origen helenístico de María. De este modo, considera que el rechazo de Pedro hacia María procede de su falta de costumbre a la hora de tratar con mujeres como ella, con unos orígenes que serían la

«causa de la intensa relación con Jesús que el Evangelio relata. Ella sabe más cosas que los otros no porque sea una iniciada especial sino porque sus orígenes son diferentes. Esto también explica la hostilidad de Pedro (o de sus seguidores). Pedro era originario de un corriente pueblo judío, María Magdalena de una ciudad que era centro del comercio judío-helenístico. Esto significa que, con toda probabilidad, Pedro difícilmente estuviera familiarizado con mujeres como María Magdalena que acostumbraban a cierta libertad de movimiento».²³⁶

El ataque a María Magdalena por parte de Pedro principalmente, y el conflicto resultante, aparece también en otros textos no admitidos en el canon. El *Evangelio de Tomás* es un ejemplo de ello, especialmente el dicho 114:

«Simón Pedro les dijo: Que María salga de entre nosotros | porque las mujeres no son dignas de la vida.

²³³ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, pp. 215-216.

²³⁴ BERNABÉ UBIETA, Carmen, «La autoridad de la testigo enviada»..., p. 39.

²³⁵ Aquí resulta necesario precisar cómo, en el caso de la trayectoria de Bernabé, a medida que va alejándose de la consideración de este evangelio como texto estrictamente gnóstico, su interpretación del conflicto se encamina a la cuestión de género y no tanto a la disputa entre las distintas tendencias del cristianismo de los primeros siglos. Esta cuestión se manifiesta en las obras de esta autora citadas a lo largo del presente capítulo.

²³⁶ DE BOER, Esther A., *Mary Magdalene...*, pp. 116-117.

Jesús dijo: Mirad, yo la impulsaré para hacerla varón, a fin de que llegue también un espíritu (*pneûma*) viviente semejante a vosotros los varones; porque cualquier mujer que se haga varón, entrará en el Reino de los cielos» (114).

En este dicho se aprecia la defensa que Jesús hace de María frente a los ataques de Pedro pero, a diferencia de los textos anteriores, no es una defensa en su totalidad sino indicando que la convertirá en varón, siendo ése el punto principal de su argumento. Pero, ¿qué significa hacerse varón? Este «hacerla varón» ha sido fruto de diversas interpretaciones. Por ejemplo, A. Marjanen no descarta la posibilidad de que ello supusiera que las mujeres adquirieran el aspecto, y las actitudes, consideradas como propias de los hombres, cortándose el pelo o vistiendo como ellos y, de esta forma, negando cualquier atisbo de sexualidad, todo ello, indica Marjanen, en un ambiente de ascetismo. Para fundamentar esta vía interpretativa, Marjanen recurre a otros textos donde se encuentran ejemplos de mujeres que se hacen pasar por hombres, como es el caso de los *Hechos de Pablo y Tecla* o los *Hechos de Felipe*. En este último, en la sección 94-148, aparece un personaje llamado Mariamme que, con aspecto de hombre, viaja con Felipe y le acompaña en su martirio.²³⁷

Sin ser excluyentes, otra línea de interpretación es la que lee el texto en clave del mito del andrógino de Platón y su reflejo en las interpretaciones del Génesis. Dentro de esta vertiente, hay quienes tienden a centrar la lectura en el Génesis y otros que remiten a los marcos de referencia del pensamiento grecorromano, el platonismo y las concepciones de martirio y ascetismo. Como representante de la primera tendencia se encuentra Jorunn Jacobsen Buckley quien, en uno de sus trabajos, se propone demostrar que este dicho «habla sobre un ritual de iniciación necesario para la hembra para que pueda restaurar la unidad perdida de Adán en Gn 2». Para ello, establece relaciones entre los distintos dichos que hablan sobre las transformaciones —abundantes en este texto— y la cámara nupcial. Buckley considera que este fragmento señala a la masculinidad como «prerrequisito para convertirse en “espíritu viviente”», por lo que las mujeres tendrían que superar un estado más que los hombres para alcanzar el nivel espiritual. En consecuencia, «la jerarquía de salvación es ésta: femenino-masculino-“espíritu viviente”». ²³⁸

Este esquema del camino a la salvación lo elabora Buckley a partir de la conexión con el Génesis, en donde la línea sería: costilla de Adán—Adán—Espíritu viviente. De este

²³⁷ MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, pp. 48-49.

²³⁸ BUCKLEY, Jorunn J., «An Interpretation of Logion 114 in the Gospel of Thomas», *Novum Testamentum*, nº XXVII, 3, 1985, p. 246.

modo, lo femenino se presenta como un estado que debe abandonarse en búsqueda del estado final, de espíritu viviente, teniendo como paso intermedio el estado masculino. Esta transformación, y aquí es donde entra en juego el segundo elemento, se produciría en la cámara nupcial, que en los dichos 61 y 114 tiene como protagonistas, junto a Jesús, a dos mujeres: Salomé en el caso del primero, María en el segundo. Estos procesos de transformación son entendidos por Buckley en conexión con las distintas fases de los rituales iniciáticos. En el caso del *logia* 61, Jesús está iniciando a Salomé, y en el 114 Jesús promete a María convertirla en espíritu viviente. Es por ello que Buckley concibe la cámara como el lugar en donde tiene lugar el proceso de transformación, y que hacerse varón significaría «transformarse/parecerse a Jesús, como hombre varón». En consecuencia, los dichos 61 y 114, concluye Buckley, «hablan de la salvación de las discípulas y no de los hombres, dado que los hombres ya son “uno” pero las mujeres son “dos”. Fue una mujer quien hizo a Adán “dos”. Por lo tanto, la salvación de la mujer es más complicada».²³⁹

En esta línea se sitúa también Elizabeth Castelli, pero inclinándose hacia la segunda vertiente antes indicada. Al igual que Buckley, considera que, en el dicho 114, la masculinidad se presenta como elemento para la salvación y que lo novedoso reside en que las mujeres puedan convertirse en hombres, apareciendo, de este modo, una «imagería que difumina la relación entre sexo biológico y la identidad cultural de género».²⁴⁰ Para Castelli, es la comprensión platónica de la diferencia lo que se encuentra en el *Evangelio de Tomás*. Así, superado el problema de la diferencia sexual por medio del retorno a la unidad, se posibilita el acceso a la salvación. No obstante, advierte la autora, es imprescindible no perder de vista la diferencia fundamental, existente entre los gnósticos, entre la noción de unidad y la de androginia. En la primera, se eliminaría tanto la identidad de género como la sexual; mientras que en la segunda, es la mezcla de los géneros lo que se produciría, fusión considerada en las comunidades gnósticas como «monstruosa y problemática, no como un estado al que abrazar».²⁴¹ Así, en el camino a la unidad original, es la masculinidad, como cualidad superior, el estado deseable y es precisamente por ello que Jesús insiste en que María se haga hombre.

²³⁹ BUCKLEY, Jorunn J., «An Interpretation of Logion 114 in the Gospel of Thomas», pp. 246-272.

²⁴⁰ CASTELLI, Elizabeth, «“I Will Make Mary Male”. Pieties of the Body and Gender Transformation of Christian Women in Late Antiquity», en EPSTEIN, Julia y STRAUB, Kristina (eds.), *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Nueva York-Londres, Routledge, 1991, p. 30.

²⁴¹ *Ibidem*, pp. 31-33.

Sin rechazar ninguna de las interpretaciones anteriores, Schaberg entiende que Pedro está pidiendo la expulsión de María y del resto de mujeres de la comunidad, dado que el término «reino», en este evangelio, es considerado por Schaberg como sinónimo de grupo o comunidad. Por lo tanto, Schaberg continúa en su línea interpretativa ya presente al tratar otras cuestiones, afirmando que es la perspectiva de género la que define quien queda incluido dentro de la comunidad, señalando que la existencia de un conflicto sobre la posición que las mujeres han de tener en el grupo está confirmada. Junto a ello, y en conexión con las posturas ya tratadas con Buckley y Castelli, Shaberg añade que el texto representa la existencia de una jerarquía en donde lo masculino aparece como estado superior al femenino, entendido como cualidad terrenal, imperfecta, pasiva, sensual; en contraste con el elemento masculino que sería trascendental, perfecto, activo y casto. Tanto la actitud de Pedro como la de Jesús, afirma Schaberg, dejan claro que «las mujeres, como tales, son proscritas. Lo que está en juego ahí (...) es si las mujeres, en cuanto que mujeres, pudieran ser consideradas por los varones como parte de un ideal humano, o como el Humano con mayúscula».²⁴² Esta visión es la que defiende también Carmen Bernabé, precisando que lo femenino presentado como nivel inferior es resultado de su asociación con las imperfecciones que deben ser abandonadas en el camino a la salvación.²⁴³

En *Pistis Sophia*, son tres las ocasiones destacadas en las que se evidencia la disputa entre Pedro y María. En la primera se muestra el rechazo de Pedro hacia María y, en la segunda, el temor de ésta hacia Pedro:

«Sucedio entonces que una vez que Jesús concluyó de decir esas palabras a sus discípulos, dijo: “¿Entendéis de qué manera hablo con vosotros?”. Pedro saltó hacia adelante y dijo a Jesús: “Señor mío, no podemos soportar (*anékhesthai*) a esta mujer que ocupa nuestra oportunidad y no nos deja hablar a ninguno de nosotros. Ella, en cambio, habla a menudo”» (I-36).

«Pues bien, sucedió que una vez que el Misterio Primero terminó de decir estas palabras a los discípulos, María se adelantó. Dijo: “Señor mío, mi intelecto es sin cesar intelectual, de manera que me debería adelantar y proporcionar la interpretación de las palabras que dijo, pero tengo temor a Pedro, porque me amenaza (*apeileîn*) y odia a nuestro género (*génos*)» (II-72).

En el tercer fragmento seleccionado, perteneciente al libro IV, la queja de Pedro ya no se dirige exclusivamente a María:

²⁴² SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 258-259.

²⁴³ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 208.

«Pedro dijo: “Señor mío, haz que las mujeres dejen de preguntar, para que también nosotros podamos interrogar”. Jesús dijo a María y a las mujeres: “Dejad lugar a los varones, vuestros hermanos, para que también puedan preguntar”» (IV-146).

La lectura de estos textos ha propiciado también distintas interpretaciones. Carmen Bernabé y Deirdre Good se sitúan en una perspectiva similar, considerando que el enfrentamiento entre Pedro y María representa, no una tensión entre los propios personajes, sino el enfrentamiento entre distintos grupos con posturas diferentes, siendo María la representante de la comunidad gnóstica y Pedro el de la proto-ortodoxa.²⁴⁴ De diferente opinión son Antti Marjanen y Jane Schaberg, cuyas interpretaciones se muestran a continuación.

Como se explicaba en páginas anteriores, María Magdalena aparece en este texto como «inequívocamente la interlocutora más prominente de Jesús», la más capacitada para la comprensión y superior al resto. En los dos primeros fragmentos, Marjanen encuentra dos motivos en el rechazo de Pedro a María: por un lado, su superioridad; por otra, el «género» que ella representa.²⁴⁵ ¿Qué significa en este caso «género»? Marjanen indica que son múltiples los significados de la palabra griega. En el conjunto de la obra, cuando este término es utilizado, suele referirse al género humano en su totalidad, significado que quedaría descartado, indica Marjanen, para este fragmento. Otra posibilidad apunta al género femenino, significado que Marjanen entiende como posible dado que, aunque no se utilice de este modo en otras partes del texto, encajaría con la misoginia demostrada por Pedro en otros escritos como, por ejemplo, el *Evangelio de María* y el *Evangelio de Tomás*. Una tercera opción consiste en entender el término en referencia a los gnósticos. Marjanen sustenta su negativa a aceptar este último significado debido a que no hay nada que indique que Pedro y María representen posturas teológicas diferentes. Este autor considera que Pedro no se opone a María porque represente a los gnósticos, sino que «el problema de Pedro con María es que ella es más avanzada espiritualmente que sus colegas varones y que ella es una mujer».²⁴⁶

De este modo, Marjanen plantea una postura distinta a la de Good y Bernabé, pero similar a la de Schaberg, quien destaca que Pedro, para referirse a María en I-36 no lo hace como compañera o hermana, sino como «esta mujer», con lo que, en su opinión, está creando una ruptura y un distanciamiento al diferenciarla como mujer. A ello añade que

²⁴⁴ BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones...*, p. 219 y GOOD, Deirdre, «Pistis Sophia», p. 703.

²⁴⁵ MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, pp. 174-180.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 181.

el miedo que siente María en el segundo fragmento no es temor únicamente por sí misma, sino por todas las de su género. Por lo tanto, Schaberg entiende que el origen de la actitud de Pedro se encuentra, no en desacuerdos respecto a temas doctrinales, sino por sus celos, misoginia y rechazo absoluto a que la mujer tenga algún tipo de autoridad. De esta forma coincide con Marjanen al entender que es la autoridad de María lo que Pedro no puede tolerar.²⁴⁷

Mientras que en el primer fragmento, María, ante el ataque de Pedro, busca el apoyo de Jesús y lo encuentra, en el tercero la situación es diferente. En la primera situación, Jesús señala que el derecho a hablar viene dado por la capacidad de comprender, y que es María la que mejor comprende, habilidad que le otorga la autoridad que Pedro rechaza al considerarla como un rival. Sin embargo, como se indicaba, el tercer fragmento supone una diferencia a este respecto: María ya no destaca sobre el resto de discípulos y Jesús accede a silenciar a las mujeres tal y como Pedro solicita.²⁴⁸ Jane Schaberg considera que «en ese casi silenciamiento de María, “la magia sacerdotal” parece estar ya camino de convertirse en propiedad exclusiva masculina».²⁴⁹ De este modo, Schaberg entiende la actitud de Jesús como poco comprometida con las mujeres y, por tanto, abriendo paso a la autoridad de los varones.

2.3. La otra Magdalena

Con el estudio de los textos no admitidos en el canon, han surgido nuevas cuestiones que colaboran en la construcción del personaje de la mujer de Magdala, conectando algunos de ellos con los del Nuevo Testamento. Ése es el caso de la implicación de María con las cuestiones relacionadas con el discipulado, temática recurrente en las numerosas preguntas que María plantea en estos textos. Se ha visto cómo, en algunos de los documentos, María Magdalena adquiere protagonismo entre los miembros del grupo, convirtiéndose ese protagonismo, en ocasiones, en liderazgo, ya sea por su mayor autoridad y/o por asumir la función del Salvador. En los textos en los que su personaje no goza de un protagonismo destacado, continúa presentándose como figura clave en determinadas cuestiones de importancia, como la salvación o los temas vinculados al discipulado. Otro elemento que destaca la importancia del personaje es su papel de

²⁴⁷ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 267- 271 y MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, p.182.

²⁴⁸ MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved...*, pp. 180-186.

²⁴⁹ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 272-273.

compañera del Salvador y la discípula más amada. En *Pistis Sophia*, por ejemplo, es ella la que más pregunta realiza, además de tener la capacidad de interpretar las enseñanzas recibidas, por lo que es presentada como superior al resto. Asimismo, ante la cuestión de dónde procedía esta autoridad de María, la respuesta se encuentra en su sabiduría, en su conocimiento superior y su capacidad visionaria, como se ha mostrado en el análisis del *Evangelio de María*. Pedro, al solicitarle información que el resto desconoce, está reconociendo a esta mujer como figura dotada de un conocimiento superior y, por tanto, capacitada para ser la destinataria de revelaciones secretas. En *Pistis Sophia* es alabada por su mayor capacidad de entendimiento, al igual que sucede en el *Diálogo del Salvador*. En el debate sobre qué significa y qué implica ser la compañera del Salvador, mientras que algunos entienden esta relación como exclusivamente espiritual, otros optan por considerarla como una unión espiritual en la que las relaciones sexuales también estarían presentes.

Por último, la rivalidad entre Pedro y María, patente en gran parte de estos documentos, es entendida de dos formas distintas: como un conflicto sobre el papel que las mujeres deben tener en la comunidad; o como una escenificación de la pugna entre las distintas sectas de los primeros tiempos del cristianismo, especialmente entre las comunidades gnósticas y la vertiente de la primera Iglesia que luego se convertiría en la ortodoxa. En definitiva, al igual que sucedía en las narraciones neotestamentarias, e independientemente de las interpretaciones que se acepten en cada una de las temáticas, la figura de la Magdalena, en este caso ya no la evangélica sino *la otra*, se presenta como personaje fundamental, con un papel clave y con un halo repleto de interrogantes. En el siguiente capítulo se presenta a la Magdalena mítica, un tercer rostro de esta mujer que completa la triada fundamental alrededor de la que giran las interpretaciones que en el audiovisual se darán de este personaje.

3

LA MAGDALENA MÍTICA

LOS ORÍGENES EN LA PATRÍSTICA Y EL DESARROLLO DE SU BIOGRAFÍA LEGENDARIA

Si del Nuevo Testamento surgía una imagen de María Magdalena como discípula de Jesús, receptora activa de sus enseñanzas y apóstol de los apóstoles; y, en los textos no admitidos en el canon, destacaba su liderazgo, su superioridad intelectual y su relación especial con Jesús, ¿de dónde provienen, entre otros, los apelativos de pecadora y prostituta arrepentida comúnmente asociados a su personaje? La respuesta se encuentra en el sermón que pronunció Gregorio Magno, en septiembre del año 591, en San Clemente de Roma:

«A esta mujer, Lucas la llama una pecadora, Juan la nombra como María, y nosotros creemos que se trata de esa María de la que Marcos asegura que habían sido expulsado siete demonios. Ahora bien, ¿qué designan los siete demonios sino el conjunto de los vicios? De igual manera que todo el tiempo está encerrado en siete días, la cifra siete representa la universalidad. Así pues, María había tenido siete demonios porque estaba llena de todos los vicios. Pero resulta que ella contempló la vergüenza de sus deshonras, y corrió a lavarlas a la fuente de la misericordia, sin sonrojarse por la presencia de los invitados. Como enrojecía de sí misma por dentro, creyó que la vergüenza que podía tener por fuera no era nada».²⁵⁰

Los cambios son evidentes, mostrándose en este sermón la imagen que de la Magdalena creada mediante la simbiosis perduraría en el tiempo. No obstante, estas palabras del que fue papa desde la última década del siglo VI hasta el año 604, son sólo la culminación de un proceso iniciado con anterioridad, del que Gregorio Magno supone el punto de consolidación pero no el final, ya que el personaje de María Magdalena, ahora convertida en criatura mitológica, seguirá desarrollándose en el occidente medieval.²⁵¹ Así, a este personaje creado mediante la (con)fusión, se le puede aplicar el apelativo de

²⁵⁰ «*Hanc vero quam Lucas peccatricem mulierem, Joannes Mariam nominat, illam esse Mariam credimus de qua Marcus septem daemonia, nisi universa vitia designatur? Quia enim septem diebus omne tempus comprehenditur, recte septenario numero universitas figuratur. Septem ergo daemonia Maria habuit, quae universis vitiis plena fuit. Sed ecce quia turpitudinis suae maculas aspexit, lavanda ad fontem misericordiae cucurrit, convivantes non erubuit. Nam quia semetipsam graviter erubescere intus nihil esse credidit quod verecundaretur foris*». Gregorio Magno, *Homilia XXXIII, Lectio S. Evang. Sec. Luc. VII*, 36-50; PL LXXXVI, 1239. Traducción de GUINOT, Jean-Noël, «La tradición patrística», en AUBERGER, Jean-Baptiste, BEAUDE, Joseph *et. al.*, *op. cit.*, p. 24.

²⁵¹ La designación de María Magdalena como criatura mitológica o personaje mítico parte de los planteamientos, ya comentados previamente, de HASKINS, Susan, *op. cit.*.

mítica, diferenciándose de la Magdalena evangélica —la del Nuevo Testamento— y de la otra Magdalena, protagonista de los textos excluidos del canon. Todas estas cuestiones son las que se explican en el presente capítulo, que cierra el bloque dedicado de la imagen de la mujer en sus primeras fuentes literarias. No obstante, no se trata de rastrear todas las fuentes en profundidad, sino que la tarea emprendida consiste en entender el proceso de creación de su faceta mítica.²⁵²

3.1. Las bases para la (con)fusión de personajes

Entre las palabras de Gregorio Magno y los evangelios existen toda una serie de textos procedentes de los primeros momentos del cristianismo. Un objetivo principal entre los Padres de la Iglesia era el de poner de acuerdo las distintas versiones ofrecidas por los evangelistas, en ocasiones divergentes, encontrándose la identificación de algunas mujeres presentes en los relatos como punto a aclarar y, de este modo, dando lugar a distintas interpretaciones que terminaron por afectar a la mujer de Magdala. Por ello, antes de continuar con los comentarios realizados por los escritores que preceden a Gregorio Magno, es fundamental identificar a los personajes del Nuevo Testamento —al menos los principales— que serán objeto de (con)fusión, primero entre ellos y luego con María de Magdala. Entre estos personajes se encuentran la pecadora de Lucas (Lc 7,36-50); la mujer que realiza la unción en Marcos (14,3-9) y Mateo (26,6-13); María, hermana de Marta y Lázaro (Jn 12,1-9); la samaritana (Jn 4,7-10) y la mujer adúltera que Jesús salva de morir lapidada (Jn 8,3-7).²⁵³ Entre estas mujeres, es la (con)fusión de las tres primeras la que más desarrollo adquiere por lo que, a continuación, se incluyen los pasajes concretos que refieren a éstas y se explican los elementos que participan en la (con)fusión de dichos personajes.

Uno de los que mayor desarrollo y trascendencia tiene en la configuración de la Magdalena mítica, es la pecadora del *Evangelio de Lucas*, esa mujer que se arrodilla ante Jesús, le lava los pies con sus propias lágrimas y se los seca con sus cabellos:

«Un fariseo le rogó que comiera con él, y, entrando en la casa del fariseo, se puso a la mesa. Había en la ciudad una mujer pecadora pública. Al enterarse de que estaba

²⁵² Se ha optado por incluir el término «confusión» de la manera que aparece, (con)fusión, dado que, como se explica al final del capítulo, hay especialistas que consideran que no se trata de confusiones inocentes sino de fusiones deliberadas.

²⁵³ La (con)fusión entre todos estos personajes no se produce de forma total en los trabajos de los Padres de la Iglesia, sino que algunas de estas conexiones aparecerán más adelante. No obstante, se ha optado por presentar aquí todas ellas con la finalidad de agrupar temas y que, en capítulos posteriores, la lectura resulte más ágil.

comiendo en casa del fariseo, llevó un frasco de alabastro de perfume y, poniéndose detrás, a los pies de él, comenzó a llorar, y con sus lágrimas le mojaba los pies y con los cabellos de su cabeza se los secaba; besaba sus pies y los ungía con el perfume. Al verlo el fariseo que le había invitado, se decía para sí: “Si éste fuera profeta, sabría quién y qué clase de mujer es la que le está tocando, pues es una pecadora”. Jesús le respondió: “Simón, tengo algo que decirte”. Él dijo: “Di, maestro”. “Un acreedor tenía dos deudores: uno debía quinientos denarios y el otro cincuenta. Como no tenían para pagarle, perdonó a los dos. ¿Quién de ellos le amará más?” Respondió Simón: “Supongo que aquel a quien perdonó más”. Él le dijo: “Has juzgado bien”. Y, volviéndose hacia la mujer, dijo a Simón: “¿Ves a esta mujer? Entré en tu casa y no me diste agua para los pies. Ella, en cambio, ha mojado mis pies con lágrimas y los ha secado con sus cabellos. No me diste el beso. Ella, desde que entró, no ha dejado de besarme los pies. No ungiste mi cabeza con aceite. Ella ha ungido mis pies con perfume. Por eso te digo que quedan perdonados sus muchos pecados, porque ha mostrado mucho amor. A quien poco se le perdona, poco amor muestra”. Y le dijo a ella: “Tus pecados quedan perdonados”. Los comensales empezaron a decirse para sí: “¿quién es éste, que hasta perdona los pecados?”. Pero él dijo a la mujer: “Tu fe te ha salvado. Vete en paz”» (Lc 7,36-50).

Marcos y Mateo narran, en paralelo, la unción en Betania llevada a cabo por una mujer anónima:

«Estando él en Betania, en casa de Simón el leproso, recostado a la mesa, vino una mujer que traía un frasco de alabastro con perfume puro de nardo, de mucho precio; quebró el frasco y lo derramó sobre su cabeza. Había algunos que se decían entre sí indignados: “¿Para qué este despilfarro de perfume? Se podía haber vendido este perfume por más de trescientos denarios y habérselo dado a los pobres”. Y refunfuñaban contra ella. Mas Jesús dijo: “Dejádlas. ¿Por qué la molestáis? Ha hecho una obra buena en mí. Porque pobres tendréis siempre con vosotros y podréis hacerles bien cuando queráis; pero a mí no me tendréis siempre. Ha hecho lo que ha podido. Se ha anticipado a embalsamar mi cuerpo para la sepultura. Yo os aseguro: dondequiera que se proclame la Buena Nueva, en el mundo entero, se hablará también de lo que ésta ha hecho para memoria suya”» (Mc 14,3-9).

«Hallándose Jesús en Betania, en casa de Simón el leproso, se acercó a él una mujer que traía un frasco de alabastro, con perfume muy caro, y lo derramó sobre su cabeza mientras estaba a la mesa. Al ver esto los discípulos se indignaron y dijeron: “¿Para qué este despilfarro? Se podría haber vendido a buen precio y habérselo dado a los pobres”. Mas Jesús, dándose cuenta, les dijo: “¿Por qué molestáis a esta mujer? Pues una ‘obra buena’ ha hecho conmigo. Porque pobres tendréis siempre con vosotros, pero a mí no me tendréis siempre. Y al derramar ella este ungüento sobre mi cuerpo, en vista de mi sepultura lo ha hecho. Yo os aseguro: dondequiera que se proclame esta Buena Nueva, en el mundo entero, se hablará también de lo que ésta ha hecho para memoria suya”» (Mt 26,6-13).

En el relato joánico se incluye una unción que tiene lugar también en Betania, pero en este caso es realizada por parte de una mujer con nombre propio: María, hermana de Marta y Lázaro:

«Seis días antes de la Pascua, Jesús se fue a Betania, donde estaba Lázaro, a quien Jesús había resucitado de entre los muertos. Le dieron allí una cena. Marta servía y Lázaro era uno de los que estaban con él a la mesa. Entonces María, tomando una libra de perfume de nardo puro, muy caro, ungió los pies de Jesús y los secó con sus cabellos.

Y la casa se llenó del olor del perfume. Dice Judas Iscariote, uno de los discípulos, el que lo había de entregar: “¿Por qué no se ha vendido este perfume por trescientos denarios y se ha dado a los pobres?”. Pero no decía esto porque le preocuparan los pobres, sino porque era un ladrón, y como tenía la bolsa, se llevaba lo que echaban en ella. Jesús dijo: “Déjala, que lo guarde para el día de mi sepultura. Porque pobres siempre tendréis con vosotros; pero a mí no siempre me tendréis”» (Jn 12,1-9).

A partir de la lectura de estos fragmentos se aprecia, fácilmente, algunos elementos comunes entre las situaciones y personajes presentados. El gesto de la unción es el más destacado entre todos los elementos, gesto que también está presente en la actitud de María Magdalena en su visita al sepulcro según las narraciones de Marcos y Lucas (Mc 16,1-3 y Lc 23,55-56/24,1-3). Antes de examinar las distintas interpretaciones dadas por los autores anteriores a Gregorio Magno, merece la pena explicar las semejanzas o elementos comunes que aparecen en estos textos. Si se parte de estas últimas narraciones, en las que sí que es María Magdalena la mujer presente, se observa cómo es el intento de unción lo que se está narrando. A partir de ese gesto, se puede crear la conexión con la unción en Betania que Marcos y Mateo narran en paralelo y que se realiza, en principio, por una mujer anónima. El mismo vínculo puede crearse con la narración de Juan, en la que María, hermana de Lázaro, unge a Jesús, al igual que hace la pecadora anónima de Lucas.

Además del gesto de la unción, entre estas escenas existen otras similitudes: tanto la narración de Juan como las de Marcos y Mateo sitúan la acción en Betania; y estos dos últimos y Lucas la fijan, de manera más concisa, las casas propiedad de dos hombres llamados Simón. Asimismo, en todas ellas, Jesús mantiene una actitud de defensa hacia la/s mujer/es frente al rechazo que muestran el resto de personajes. Al mismo tiempo, por tratarse de una pecadora, la mujer que unge a Jesús en Lucas ha sido relacionada tanto con la mujer adúltera de Juan (7,53-8,11) como con la samaritana que da de beber a Jesús (Jn 4,4-42), ambas también defendidas por Jesús en contextos de hostilidad hacia ellas. Del mismo modo, por la proximidad textual —se trata de capítulos seguidos— entre la narración de la pecadora anónima y la presentación de María Magdalena en el relato de Lucas, se estableció, por parte de algunos autores, el vínculo entre ambas mujeres, enfatizado por el hecho de que la mujer de Magdala se presenta como sanada de siete demonios que fueron entendidos como pecados. A todo ello hay que añadir lo común del nombre de María en el Nuevo Testamento, cuestión ya mencionada con anterioridad. Según los estudios específicos sobre este tema, se calcula que casi una cuarta parte de las mujeres llevaría el nombre de María, quizás por Mariamme, esposa de Herodes el Grande,

asesinada por orden de su marido.²⁵⁴ De esta manera, quedan reflejados los posibles elementos susceptibles de confusión que aparecen en estas narraciones, que se presentan al final de este capítulo en forma de esquema.

3.2. (Con)fusiones pre-gregorianas

Las palabras de Gregorio Magno son las que, en Occidente, marcan el punto de culminación de la creación de la Magdalena mítica por medio de la (con)fusión con otras mujeres del evangelio. No obstante, la fusión realizada por este papa no partía de la nada, como se ha indicado previamente. La mezcla de personajes puede adquirir distintas variantes, dado que existen diversas posibilidades de combinación. En un principio, son las escenas de la unción las que más desarrollo tuvieron, dándose distintas variantes en la fusión: las tres mujeres son la misma; se trata de tres personas diferentes; María Magdalena es la pecadora anónima de Lucas pero no María de Betania; María Magdalena y María de Betania son la misma persona pero no la pecadora y, finalmente, María de Betania es la pecadora de Lucas pero no María Magdalena. A pesar de todas estas conexiones, la (con)fusión definitiva de estas mujeres con María Magdalena no se produce con anterioridad a Gregorio Magno.²⁵⁵ Como se verá en las próximas líneas, existe una diferencia fundamental entre los Padres de Oriente y los de Occidente: mientras que los primeros no aceptan, en su mayoría, la adjudicación a una sola mujer de los distintos gestos de unción, en Occidente es aceptado, mayoritariamente desde los siglos IV-V con Agustín, la unificación de personajes en uno solo.²⁵⁶

En el caso de Oriente, desde el siglo III, se considera que son, al menos, dos mujeres distintas las que llevan a cabo los gestos de la unción. Así, Orígenes distingue entre la mujer que derrama el perfume sobre los pies de Jesús, considerada pecadora, y la que realiza la unción sobre la cabeza, a quien le adjudica un carácter positivo (Orígenes, *Homilía sobre el Cantar*, I,4). Esta línea es continuada, en el siglo siguiente, por Juan Crisóstomo quien, además de diferenciar a las mujeres, interpreta que la pecadora era una prostituta (Juan Crisóstomo, *Homilía 52,1* sobre Juan 11,2). En el siglo V, Hesiquio de Jerusalén se mantiene en la interpretación de que son mujeres diferentes en momentos y

²⁵⁴ Dichos estudios pueden consultar en SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 107-108.

²⁵⁵ KETTER, Peter, *The Magdalene Question*, Hartford, Catholic Authors Press, 2006, p. 21 y p. 74. Traducción realizada, en 1935, por el Reverendo Hugo C. Koehler del texto original en alemán publicado en 1929.

²⁵⁶ GUINOT, Jean-Noël, *op. cit.*, p. 16.

lugares distintos (*Preguntas y respuestas*, Dificultad 31). Como excepción de la línea oriental predominante, esto es, entender a María de Betania como mujer santa diferente a las protagonistas de las otras unciones, se encuentra Pseudo-Basilio (siglo IV), quien entiende a la hermana de Lázaro como una pecadora arrepentida, asimilándola con la pecadora de Lucas (*Sobre la virginidad*).²⁵⁷

Por el contrario, entre los Padres latinos, las interpretaciones se dirigen hacia la unificación de personajes, especialmente a partir de los siglos IV-V con Agustín de Hipona. En *Sobre el acuerdo de los evangelistas*, Agustín indica que las escenas de la unción son dos situaciones diferentes que se producen en las casas de dos hombres diferentes que llevan el mismo nombre pero que, sin embargo, la mujer es la misma: María de Betania. Por lo tanto, la protagonista de Juan, Mateo y Marcos sería la misma pecadora que presenta Lucas:

«Examinemos lo relativo a esta mujer y al precioso perfume en la escena que tuvo lugar en Betania. En efecto, Lucas menciona un hecho semejante y coincide en el nombre de aquel en cuya casa se encontraba el Señor a la mesa, puesto que lo llama igualmente Simón. Sin embargo, como no es contrario ni a la razón ni a la costumbre que un solo y el mismo hombre pueda llevar dos nombres, y mucho menos que dos hombres puedan llevar un solo y el mismo nombre, creemos más naturalmente que había otro Simón diferente del leproso en casa del cual, en Betania, tuvo lugar esta escena. En efecto, Lucas no dice que el hecho que narra tuviera lugar en Betania; y, aunque no menciona la ciudad o la aldea en que sucedió esto, su relato no parece situarse en el mismo lugar. Por eso, en mi opinión, sólo se puede entender esto: la mujer de la que se trata no es diferente de la pecadora que entra y se arroja a los pies de Jesús, los besa, los lava con sus lágrimas, los enjuga con sus cabellos y los unge con perfume, y a quien el Señor, después de haber presentado la parábola de los dos deudores, declara que se le han perdonado muchos pecados porque ha amado mucho; sino que es la misma María que llevó a cabo dos veces ese gesto, correspondiendo la primera vez al relato de Lucas, cuando ella se acercó, humillándose y entre lágrimas, y mereció el perdón de sus pecados. En efecto, aunque Juan no haya contado, como hace Lucas, el desarrollo de esta escena, sin embargo ha mencionado abiertamente que esta mujer era María cuando comenzó a hablar de la resurrección de Lázaro, antes de la llegada de Jesús a Betania (...). Con estas palabras, Juan confirma el testimonio de Lucas, que narra que eso sucedió en la casa de un fariseo llamado Simón. Así, María ya había realizado ese gesto. El que llevó a cabo de nuevo en Betania es otro distinto: no tiene relación con el relato de Lucas, pero está narrado a la vez por los tres evangelistas, a saber, Juan, Mateo y Marcos» Agustín de Hipona, *Sobre el acuerdo de los evangelistas* libro II, 79.²⁵⁸

²⁵⁷ GUINOT, Jean-Noël, *op. cit.*, pp. 17-22.

²⁵⁸ «Nunc jam de muliere atque unguento pretioso quod in Bethania gestum est, consideremus. Lucas enim quamvis simile factum commemoret, nomenque conveniat ejus, apud quem convivabatur Dominus; nam et ipsum Simonem dicit: tamen quia non est contra naturam vel contra morem hominum, ut si potest unus homo habere nomina duo, multo magis possint et unum nomen habere homines duo; potius credibile est alium fuisse illum Simonem non leprosum, in cujus domo hoc in Bethania gerebatur. Nam nec Lucas in Bethania rem gestam dicit, quam narrat: et quamvis non commemoret civitatem aut castellum, ubi factum sit; tamen non videtur in eodem loco versari ejus narrationem. Nihil itaque aliud intelligendum arbitror, nisi non quidem aliam fuisse mulierem, quae peccatrix tunc accessit ad pedes Jesu, et osculate est, et lavit

Con esta pequeña muestra, se evidencia cómo la identificación de los personajes que realizan unciones, fue un tema tratado por distintos autores anteriores a Gregorio Magno y que éste encontró a las mujeres de las unciones ya unificadas en una sola. Con ese planteamiento preparado por sus antecesores, Gregorio Magno, en el siglo VI, realiza la identificación de estas mujeres, ya unificadas, con María Magdalena, dando así lugar a los inicios de la Magdalena mítica creada por medio de la (con) fusión.²⁵⁹

Mientras que las mujeres de las unciones eran unificadas por la tradición occidental, la figura de María Magdalena, en las escenas de la resurrección, tenía un tratamiento por separado. Este tema abarca un amplio campo de la patrística, aspecto que no se desarrolla aquí con detenimiento, dado que el objetivo del presente capítulo es mostrar los híbridos que han dado lugar al mito de la Magdalena. Entre los Padres de la Iglesia, el esfuerzo principal consistió en cuadrar las distintas cronologías que presentan los evangelistas para el momento de la resurrección —el sábado por la tarde según Mateo, «el primer día de la semana» en el relato de Juan— así como el hecho de que en Mateo el resucitado permita a la mujer arrodillarse a sus pies y tocarle, mientras que en Juan se haga explícita la prohibición del contacto. Eusebio de Cesarea (siglo III-IV) plantea distintas hipótesis con las que eliminar las diferencias cronológicas, influyendo en muchos de los autores posteriores. Una de las soluciones que aporta consiste en entender las diferencias temporales como muestra de que una única María Magdalena visitó el sepulcro varias veces (*Preguntas a Marino* III, 3,1-3). En el siglo IV, Ambrosio de Milán, a pesar de la gran influencia que recibe de Eusebio, sí que distingue a dos Marías en su *Comentario sobre Lucas* (X, 147-154) y Hesiquio de Jerusalén, un siglo después, a tres mujeres. No obstante, la línea dominante considera que es sólo una mujer la que participa de estos

*lacrymis, et tersit capillis, et unxit unguento; cui Dominus adhibita similitudine de duobus debitori bus, ait dimissa esse peccata multa, quoniam dilexit multum: sed eandem Mariam bis hoc fecisse, semel scilicet quod Lucas narravit, cum primo accedeas cum illa humilitate et lacrymis meruit peccatorum remissionem (Luc. VII, 36-50). Nam hoc et Joannes, quamvis nou sieut Lucas quemadmodum factum esset narraverit, tamen ipsam Mariam commendans commemoravit, cum jam de Lazaro resuscitando coepisset loqui, antequam veniret in Bethaniam. Quod ita ibi narrat: Erat autem quidam, inquit, languens Lazarus a Bethania de castello Mariae et Marthae sororis ejus. Maria autem erat quae unxit Dominum unguento, et extersit pedes ejus capillis suis, cujus frater Lazarus infirmabatur (Joan. XI, 1, 2). Hoc dicens Joannes attestatur Lucae, qui hoc in domo pharisaei cujusdam Simonis factum esse narravit. Jam itaque hoc Maria fecerat. Quod autem in Bethania rursus fecit, aliud est, quod ad Lucae narrationem non pertinent, sed partier narrator a tribus, Joanne scilicet (Id. XII, 1-8), Matthaeo et Marco (Marc. XIV, 3-9)», Agustín de Hipona, *De consensu evangelistarum* II, 79,154; PL XXXIV, 1154-1155. Traducción de GUINOT, Jean-Noël, *op. cit.*, p. 23.*

²⁵⁹ GUINOT, Jean-Noël, *op. cit.*, p. 36.

episodios, como se muestra en las interpretaciones de Teodoro de Mopsuestia (siglos IV-V), Juan Crisóstomo (siglo IV) o Gregorio de Nisa (siglo IV).²⁶⁰

Por último, restaría atender la cuestión de la exégesis patristica en relación a los escritos no admitidos en el canon. Sin embargo, la búsqueda de este tipo de comentarios resulta poco satisfactoria debido a la prácticamente nula mención de estos autores a la María de los documentos extra-canónicos. A pesar del protagonismo de esta mujer, demostrado en el capítulo precedente, los autores de los primeros momentos del cristianismo no trataron explícitamente a la Magdalena de estos escritos. Un silencio que, según Jane Schaberg, «puede que ése sea el mejor modo indirecto de respuesta: silencio inicial, concentración en otros temas y otras personalidades, reclusión de ciertos textos, resaltando e interpretando otro a la contra, y un primer ensayo de fusión».²⁶¹

3.3. La Magdalena medieval y la creación de su biografía

Al encontrarse Gregorio Magno con la fusión de las distintas mujeres de las unciones realizada por sus predecesores, su tarea se encaminó a la asimilación del personaje unificado con María Magdalena. De este modo, en la homilía que abría este capítulo, el papa estaba presentando la unificación de las distintas mujeres que da inicio a la vida de la mítica Magdalena, cuya biografía se amplía con toda una serie de leyendas. De hecho, el propio Gregorio Magno, en la homilía mencionada, no sólo fusiona a los distintos personajes, sino que también interpreta el significado de los siete demonios que fueron expulsados del cuerpo de la mujer de Magdala: «el conjunto de los vicios». La vida de María como pecadora se convierte en un tema que Gregorio Magno, así como otros autores de la época, desarrollan en unos textos que inciden en el contraste de los excesos de su vida de pecadora con su conversión:

«Es evidente, hermanos, que esta mujer, entregada hasta entonces a actividades licenciosas, utilizaba el aceite oloroso para perfumar su cuerpo. Lo que se había dispensado a sí misma para su vergüenza, lo ofrecía ahora como alabanza a Dios. Sus ojos, que habían servido para sus codicias terrenales, los usaba ahora para las lágrimas de la penitencia. Ella había hecho alarde de sus cabellos, poniendo cara de circunstancias; ahora con sus cabellos enjugaba sus lágrimas. Su boca había pronunciado palabras orgullosas, pero, besando los pies del Señor, la unía ahora a los pasos de su Redentor. Ella encuentra en sí misma tantos holocaustos como gozos había tenido. Todo lo que en ella había sido voluptuosidad lo trocó en holocaustos.

²⁶⁰ GUINOT, Jean-Noël, *op. cit.*, pp. 36-40.

²⁶¹ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 142.

Convirtió en virtudes sus muchos vicios, para poner al servicio de Dios en la penitencia todo lo que ella había despreciado a Dios en el pecado».²⁶²

El papel de María Magdalena como *apostola apostolorum* también fue tratado por Gregorio Magno (*Homiliarum in Evangelia*, 26, 6; PL LXXVI, 1549-1550), al igual que su función como testigo de la resurrección, cuestión también relacionada por este autor con su vida pecaminosa:

«Esta María de la que hablamos es un testigo de la misericordia divina. El fariseo que quería obstruir la fuente de la bondad decía de ella: “Si este hombre fuera profeta, sabría quién es la mujer que le toca, y que es una pecadora”. Pero ella lavó con sus lágrimas las manchas de su corazón y de su cuerpo, ella tocó los pies de su Redentor, abandonando sus tortuosos caminos. Aferrada a los pies de Jesús, escuchaba la palabra que salía de su boca. Ella estaba ligada a un viviente, y le buscaba muerto. Ella descubre vivo a aquel que buscó muerto. Encontró tanta gracia junto a él que es ella la que llevó el mensaje a sus apóstoles, sus mensajeros».²⁶³

Creadas las bases para la biografía de la Magdalena mítica, su vida no hizo más que ampliarse en la vertiente legendaria.²⁶⁴ Estas leyendas centraban la atención en la vida de

²⁶² «Attulit alabastrum unguenti, et stans retro secus pedes Jesu, lacrymis caepit rigare pedes ejus, et capillis capitis sui tergebat, et osculabatur pedes ejus, et unguento ungebat. Liqueat, fratres, quod illicitis actibus prius mulier intenta unguentum sibi pro odore suae carnis adhibuit. Quod ergo sibi turpiter exhibuerat, hoc jam Deo laudabiliter offerebat. Oculis terrena concupierat, sed hos jam per poenitentiam conterens flebat. Capillos ad compositionem vultus exhibuerat, sed jam capillis lacrymas tergebat. Ore superba dixerat, sed pedes Domini osculans, hoc in Redemptoris sui vestigia figebat. Quot ergo in se habuit oblectamenta, tot de se invenit holocausta. Convertit ad virtutum numerum criminum, ut totum serviret Deo in poenitentia, quidquid ex se Deum contempserat in culpa». Gregorio Magno, *Homiliarum in Evangelia*, 33,2; PL LXXVI, 1594. Traducción de GUINOT, Jean-Noël, *op. cit.*, p. 27. Gregorio Magno insiste en el tema recurrentemente: «Venit Maria Magdalene post multas maculas culpa, ad pedes Redemptoris nostrum cum lacrymis (Ibid., VII, 38); sed quis illam infudit intus, nisi qui benigne suscepit foris? Quis illam ad lacrymas urgebat per compunctionis spiritum, nisi qui hanc exterius coram simul recumbentibus recipiebat ad veniam? Redemptor igitur noster peccatricis mulieris mentem extrahebat cum de culpa compungeret, suscipiebat ut a culpa liberaret. Bene ergo iste alarum sonus quasi sonus sublimis Dei dicitur, quia quidquid in sanctorum virtutibus agitur, ejus est gratiae qui merita largitur». Gregorio Magno, *Homiliarum in Ezechielem prophetam*, 8; PL LXXVI, 1235-1236. «Mancillada con tantos pecados, María Magdalena se arrojó a los pies de nuestro Redentor entre lágrimas; pero ¿quién inundó su alma por dentro sino aquel cuya bondad la acogía por fuera? ¿Quién provocó su llanto con el espíritu de compunción sino aquel que, en el exterior, bajo la mirada de los invitados, la recibía para el perdón? Nuestro Redentor es el que arrancaba al pecado el alma de esta mujer, tocada en la herida por el pesar, y la acogía para librarla de él. (...) En esta fuente de la misericordia se purificó María Magdalena, primero pecadora notoria, que lavó después sus manchas con sus lágrimas, borró sus manchas rectificando su conducta», traducción de GUINOT, Jean-Noël, *op. cit.*, p. 24.

²⁶³ «Adest testis divinae misericordiae, haec ipsa de qua loquimur Maria, de qua Phariseus dum pietatis fontem vellet obstuere, dicebat: Hic si esset propheta, sciret ulique quae et qualis est mulier quae tangit eum, quia peccatrix esi (Luc. VII, 39). Sed lavit lacrymis maculas cordis et corporis, et Redemptoris sui vestigia tetigit, quae sua itinera prava dereliquit. Sedebat ad pedes Jesu, verbumque de ore illius audiebat. Vivente adhaeserat, mortuum quaerebat. Viventem reperit, quem mortuum quaerebat. Viventem reperit, quem mortuum quaesivit. Tantumque apud eum locum gratiae invenit, ut hunc ipsis quoque apostolicis, ejus videlicet nuntiis, ipsa nuntiaret», Gregorio Magno, *Homiliarum in Evangelia*, 25,10; PL LXXVI, 1551-1553. Traducción de AUBERGER, Jean-Baptiste, «La tradición occidental en la Edad Media», en AUBERGER, Jean-Baptiste, BEAUDE, Joseph *et. al.*, *op. cit.*, p. 71.

²⁶⁴ Un claro ejemplo de la consolidación y aceptación de la fusión de personajes se encuentra en un himno de Odón de Cluny (878-942) incluido en el anexo III.

la mujer después de los acontecimientos de la resurrección y ascensión. Así, en la Italia del siglo IX, aparece la *Vita eremitica*, en la que María Magdalena, asimilada a María Egipciaca, se retira al desierto, sin ropa ni sustento, durante los treinta años que le restan de vida para dedicarse a la penitencia, la oración y la contemplación, como una auténtica ermitaña del desierto.²⁶⁵ Junto a esta leyenda, que se difundió rápidamente por el occidente medieval, surgió también, en el siglo IX, la *Vita apostolica*, en la que se desarrollaba la vida de la Magdalena en sus tareas de evangelización, los distintos milagros por ella realizados y su traslado a Francia.²⁶⁶ Ambas leyendas terminaron por fusionarse en la *Vita apostolica-eremitica*. En el siglo XIII, con la obra de Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada* (1261-1267), quedaban recogidas éstas y otras leyendas que de la mujer de Magdala fueron apareciendo, desarrollándose y fusionándose en los siglos medievales. A continuación, se explican algunas de ellas a partir de los datos recogidos por el autor de la *Leyenda dorada*.

El capítulo XCVI está dedicado a Santa María Magdalena, descrita como una pecadora llena de culpa que, mediante la penitencia, llegó a la gloria eterna, mostrándose así totalmente consolidada la fusión gregoriana de personajes. Al mismo tiempo, es presentada como descendiente de reyes, junto a sus hermanos Marta y Lázaro. Procedentes de Betania, donde el autor sitúa el castillo de «Magdalo», a la muerte de sus padres, María se entregó a la «vida disoluta» facilitada por sus enormes riquezas y su gran belleza. Debido a su vida abocada a los caprichos y «apetitos carnales», adquirió el nombre de «la pecadora», esa misma que se arrodillaría, en casa de Simón, ante Jesús en medio de un mar de lágrimas en el que sería perdonada. Desde ese momento, fue distinguida por Jesús «con señaladísimas pruebas de predilección», como el exorcismo, las distintas acciones de defensa hacia esta mujer o la resurrección de su hermano Lázaro:

«En resumen: María Magdalena, con sus lágrimas, lavó los pies del Señor, los limpió con sus cabellos, los ungió con ungüento oloroso y fue la primera que en aquel tiempo de gracia hizo solemne y pública penitencia; ella fue también la que eligió la mejor parte y sentada a la vera de Cristo escuchó atentamente sus palabras; también fue ella quien derramó sobre la cabeza del Señor un tarro de bálsamo

²⁶⁵ La vida de santa María Egipciaca, prostituta arrepentida retirada al desierto para hacer penitencia, se incluye en la colección de vidas de santos del desierto de Oriente, la *Vitae Patrum*. Al respecto véase JANSSEN, Katherine L., *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 37-38. La rápida difusión de la *Vita eremitica* se atestigua, por ejemplo, en su presencia dentro del *Martirologio anglosajón* elaborado bajo el reinado de Alfredo (871-901), véase AUBERGER, Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 71.

²⁶⁶ Lo narrado en esta leyenda se convirtió en material utilizado en los sermones y prédicas. Véase Rabano Mauro, *De Vitae Mariae Magdalene Et Sororis Ejus sanctae Marthae*, 38; PL CXII, 1494-1495 y los sermones de Godofredo de Vendôme, en concreto *Sermo IX, In festivitate B. Mariae Magdalene*; PL CLVII, 390-397.

perfumado y quien permaneció junto a la cruz de Cristo durante la Pasión, y quien compró los aromas para ungir su cuerpo muerto, y quien se quedó velando su sepulcro cuando los demás discípulos se marcharon; también fue la primera a quien Jesús resucitado se apareció y la encargada por El de comunicar su resurrección a los demás, convirtiéndose de este modo en *apóstola de los apóstoles*».²⁶⁷

Tras los acontecimientos de la Resurrección, pasados ya varios años, Maximino, uno «de los setenta y dos antiguos discípulos de Cristo», abandonó Judea junto a María Magdalena y otros seguidores de Jesús. Durante su estancia en Marsella, tras ser salvados milagrosamente de un naufragio, María Magdalena comenzó a predicar y ejecutar milagros. Así, a un gobernador y su esposa les otorgó un hijo que, más adelante, moriría junto a su madre pero, de nuevo milagrosamente, retornarían a la vida. Tras el bautismo del matrimonio, así como el traslado de Maximino y otros seguidores de Jesús a Aix, donde Maximino éste sería nombrado obispo, María Magdalena «deseosa de entregarse plenamente a la contemplación de las cosas divinas, se retiró a un desierto austerísimo» para dedicar su vida a la contemplación. Después de los treinta años de penitencia, recibió de Maximino la comunión y, «momentos después María Magdalena, allí mismo, ante la base del altar, tendióse en tierra, y estando en esta actitud su alma emigró al Señor».²⁶⁸ Tras constatar la coincidencia de los distintos acontecimientos en diversas fuentes, Vorágine da un salto en el tiempo para relatar lo sucedido en el siglo VIII en referencia a las reliquias de la santa:

«En el año 769 de nuestra era, en tiempo de Carlomagno, Gerardo, duque de Borgoña, que carecía de descendencia y ansiaba vivamente que su esposa le diera un hijo, socorría con largueza a los pobres y sufragaba los gastos de construcción de varias iglesias y de algunos monasterios. Al terminar las obras de uno de esos monasterios, concretamente el de Vezelay, el duque rogó al abad que enviase a un monje con el séquito adecuado a la ciudad de Aix para que tratase de traerle de allí algunas reliquias de santa María Magdalena».²⁶⁹

En las páginas siguientes, el compilador recoge los distintos milagros realizados por la santa, entre los que se encuentran la salvación de una embarazada de morir ahogada durante un naufragio, la sanación de un ciego o el perdón de los pecados a un arrepentido. En todo el relato articulado por Santiago de la Vorágine, se han fusionado, como se advertía líneas atrás, distintos materiales. David Mycoff, en la introducción a la traducción que realiza de una biografía medieval de la Magdalena, detecta las distintas fuentes empleadas por el autor de *La Leyenda Dorada* en su relato, dividiendo éste en cinco partes. Para la primera, dedicada a la vida pre-ascensión, como ya se había apuntado

²⁶⁷ VORÁGINE, Santiago, *La leyenda dorada, I*, Madrid, Alianza, 2001, p. 384.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 390.

²⁶⁹ *Idem*.

en esta investigación, el material procede de los distintos textos patrísticos que trataban la armonización de los evangelios, apuntando al sermón atribuido a Odón de Cluny – *Sermo II. In Veneratione Sanctae Mariae Magdalенаe*; PL CXXXIII, 714-721– como la primera narración ordenada, coherente y consolidada que armoniza los elementos patrísticos de la fusión. El segundo apartado de la narración corresponde al viaje a Marsella, procedente de la *Vita apostolica*, denominada así por el estudioso Victor Saxer, a la que también se ha hecho referencia previamente. Respecto a la historia y milagros relacionados con el gobernador de Marsella, Mycoff indica que la procedencia del material se encuentra en la vida *Postquam Dominus*, mientras que para los años de penitencia, el autor apunta, como se ha señalado en páginas anteriores, a la vida de María Egipciaca, luego adaptada a la Magdalena en la ya también mencionada *Vita eremitica*.²⁷⁰ Esta parte de *La leyenda dorada* tiene también entre sus fuentes la fusión que se dio, en el siglo XI, de la dos *vitas* y que terminó configurándose como la *vita apostólico-eremitica* así como de la *vita evangelico-apostolica*, en la que se une el material de la vida de la Magdalena previa a la ascensión recogido en el Sermón de Odón de Cluny con el material post-ascensión de la *Vita apostólico-eremitica*. En lo que refiere a la última parte, la dedicada a los milagros, Vorágine recoge la gran cantidad de materiales que se fueron acumulando a lo largo del tiempo y que, en algunos casos, no hacen sino adaptar milagros de otros santos a la historia de la Magdalena.²⁷¹

De este modo, partiendo de las (con)fusiones patrísticas, la vida legendaria de la Magdalena se fue desarrollando a lo largo de los siglos. Mientras tanto, en Oriente, donde la línea predominante no unificaba a las mujeres de las unciones, la principal leyenda de la Magdalena relata su misión evangelizadora que terminaría en Éfeso, donde la mujer muere convirtiéndose el lugar en zona de peregrinación. Sus reliquias, ya en el siglo IX, serían trasladadas a la Iglesia de san Lázaro en Constantinopla.²⁷²

²⁷⁰ Para un análisis de la vida *Postquam Dominus* véase PINTO-MATHIEU, Elisabeth, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Age*, París, Beauchesne, 1997, pp. 145-148.

²⁷¹ MYCOFF, David (trad.), *The Life of Saint Mary Magdalene and of her Sister Saint Martha. A Medieval Biography*, Kalamazoo, Cistercian Publications, 1989, pp. 2-7.

²⁷² SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 146.

3.4. El camino a la prostitución y las interpretaciones feministas de la (con)fusión de personajes

La existencia de elementos comunes en los distintos relatos evangélicos que forman parte de la Magdalena mítica es evidente. Que estos elementos fueran tan equívocos como para dar lugar a una (con)fusión irremediable no lo es tanto. En las siguientes líneas se explican dos aspectos relacionados entre sí: por una parte, el camino discursivo que convirtió a María Magdalena en prostituta; por otro, la interpretación desde la perspectiva feminista de las bases o motivaciones para que la (con)fusión de personajes se llevara a cabo.

Tanto Diana Rocco como Ángela Muñoz tratan el tema desde la perspectiva del binomio Eva/Virgen María en el que se introduce, de una forma u otra según las autoras, la figura de María Magdalena. Rocco considera que con la fusión de personajes en María Magdalena se crea un nuevo arquetipo de mujer, «más acorde con los principios de una sociedad que basa sus relaciones de sexo y de poder en el sistema heteropatriarcal».²⁷³ Los Padres de la Iglesia, continúa Rocco, no podían obviar el importante papel de la mujer de Magdala en los evangelios, importancia que no encajaba con el rol asignado a las mujeres, por lo que resultaba «imperativo neutralizar la función de discípula/Maestra del personaje y deslizarlo desde la oposición primera de Eva/María Virgen, a la nueva oposición MM/María Virgen».²⁷⁴ Así, considera la autora, la fusión de María Magdalena con otros personajes responde a toda una creación exegética que, en algunos autores, adquiere interpretaciones muy forzadas. Todo ello hace que la figura de mujer fuerte y prominente tenga que convertirse en una sumisa arrepentida ya que «o María Magdalena se adaptaba al molde social hegemónico impuesto por la ideología de la Iglesia o desaparecía».²⁷⁵ Ángela Muñoz considera que, en los siglos medievales, la Magdalena creada por los Padres de la Iglesia completa los esquemas de feminidad uniéndose a Eva y la Virgen, de manera que «María Magdalena ocupó los espacios intersticiales que dejaban sin cubrir Eva y María madre de Jesús».²⁷⁶

En opinión de Susan Haskins, la consolidación de (con)fusiones en una sola Magdalena, convirtiéndola en una pecadora pública arrepentida, «sólo puede explicarse como resultado de una interpretación deliberada destinada a favorecer los propósitos de

²⁷³ ROCCO, Diana, «María Magdalena en la patrística», en GÓMEZ ACEBO, Isabel (ed.), *op. cit.*, p. 157.

²⁷⁴ *Ibidem*, pp. 158-159.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 175.

²⁷⁶ MUÑOZ, Ángela, «La conversión como patrón antropológico, Lucas 7,36-50. (Imágenes de María Magdalena en la cultura medieval)», en GÓMEZ ACEBO, Isabel (ed.), *op. cit.*, pp. 180-181.

una Iglesia ascética», considerando además que María Magdalena se convierte en «una figura maleable y controlable, y un arma eficaz como instrumento de propaganda contra su propio sexo».²⁷⁷ Por su parte, Esther De Boer indica, como punto fundamental, que la fusión de personajes enfatiza el carácter de pecadora de la mujer de Magdala al tiempo que resta importancia a su papel en la resurrección, de manera que «el énfasis en su sexualidad ha suprimido su testimonio».²⁷⁸ Sin embargo, aun partiendo de esta base, De Boer no acepta las posturas de autoras como Haskins, específicamente en lo referido a que la manipulación fuese deliberada para servir a los intereses eclesiásticos. Aunque considera «atractivo» su planteamiento, la autora afirma que «no podemos asumir que la exégesis occidental medieval fuera engañosa de manera deliberada».²⁷⁹ De este modo, está aceptando la necesidad que existía de encajar a María Magdalena en un sistema ideológico en el que su papel debía ser aminorado, pero rechaza que ello se diera por medio de una tergiversación abiertamente premeditada.

Para Jane Schaberg «ninguna otra figura bíblica —a excepción de Judas y puede que también de Jesús— ha sufrido tan azarosa y extraña pervivencia posbíblica (...). Si María Magdalena, la tenida por prostituta no existió, los que estamos interesados en la evolución de la idea que el hombre tiene sobre la mujer tendríamos que inventarla como complemento y contraste de la figura de la Virgen Madre».²⁸⁰ Schaberg, más cercana a Haskins que a De Boer, sí que considera que la creación de María Magdalena como prostituta «supuso un proceso de potenciación y descalificación de textos, ignorando algunos para centrarse en otros» y que la «presunción de que era prostituta viene a ser ratificada mediante la amalgama de distintas narraciones tomadas de los evangelios», amalgama que no hay que confundir con armonización, dado que «lo que se pretende ahí es obviar las dificultades y eliminar las discrepancias». Por lo tanto, para Schaberg se trataría de una fusión que, al tiempo que sirve a los intereses patriarcales, facilita una lectura armoniosa de los textos.²⁸¹

En su discurso, Schaberg distingue varias razones por las que se produjo esta fusión de personajes. Como motivo inicial apunta a la voluntad, ya mencionada en páginas anteriores, de armonizar las narraciones evangélicas, a lo que se une el interés por conocer la vida de «un personaje tan crucial para el desarrollo y conclusión del relato evangélico

²⁷⁷ HASKINS, Susan, *op. cit.*, p. 120.

²⁷⁸ DE BOER, Esther A., *Mary Magdalene...*, p. 13.

²⁷⁹ *Ibidem*, pp. 12-14.

²⁸⁰ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, pp. 110.

²⁸¹ *Ibidem*, pp. 119-120.

(...) [que] no puede –ni debe– surgir de la nada». Aunque estas motivaciones parecen no incluir ningún atisbo de tergiversación, «ya desde sus inicios, había otros factores operativos más aparte de la confusión». No obstante, es en los siete demonios de la Magdalena donde Schaberg detecta «la gran oportunidad de imaginación: ¿qué clase de demonios tendría una mujer? De índole sexual, por supuesto. Y nada menos que siete, indicativos de intensa, absoluta, voraz lujuria».²⁸² Por todo ello, acepta los planteamientos de Marina Warner por los que la creación de la Magdalena y sus leyendas estuvieron «fomentadas por la misoginia latente en un cristianismo que asocia a la mujer con los peligros y la degradación de la carne».²⁸³ Por lo tanto, la transformación de la Magdalena en prostituta está motivada por un deseo de degradar al personaje, a la vez que a la intención «de asociar la sexualidad femenina con la idea de maldad, posterior arrepentimiento, y misericordia masculina».²⁸⁴ Conocedora del debate surgido respecto a este tema, Schaberg advierte que no se trata de buscar –o crear– una conspiración que llevara a la transformación de la mujer de Magdala en pecadora sexual, sino de indicar que la creación del personaje no se debe a «una simple serie de inocentes errores y confusiones».²⁸⁵ En definitiva, los motivos que Schaberg encuentra para la transformación de la Magdalena en prostituta se resumen en el sexismo, la misoginia, el auge del valor del celibato en relación al ascetismo, la afirmación de la jerarquía masculina, el androcentrismo, la «intolerancia a lo diferente» y el temor a los adversarios, ya vinieran de fuera o del propio seno del cristianismo.²⁸⁶

A pesar de las disputas de las últimas décadas respecto a la construcción de la Magdalena mítica por medio de la (con)facción, y siendo un tema ampliamente desarrollado por parte de las investigaciones de la teología feminista, no es éste un panorama que se inicie en el siglo XX, sino que anteriormente hubo voces discordantes. Ya en el año 1519, Jacques Lefèvre d'Étaples advirtió, muy críticamente, de la errónea identificación de María Magdalena tanto con la pecadora de Lucas como con María de Betania, en un tratado que fue censurado e incluido en el *Index*.²⁸⁷ En los años siguientes,

²⁸² SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 123, 124 y 125.

²⁸³ WARNER, Marina, *Alone of All Her Sex*, Nueva York, Knopf, 1976, pp. 225-226 y p. 232, citado en SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 130.

²⁸⁴ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 130.

²⁸⁵ *Ibidem*, pp. 131-132. De hecho, ya en 1935, se indicaba que la confusión de María Magdalena con la pecadora de Lucas era «exegéticamente insostenible», véase KETTER, Peter, *The Magdalene Question...*, p. 36.

²⁸⁶ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 132.

²⁸⁷ LEFÈVRE D'ÉTAPLES, Jacques, *De tribus et unica Magdalena. Disceptatio secunda*, París, Ex officine Henrici Stephani, 1519, disponible en <https://goo.gl/rDwZLc> [Última consulta 21/12/2016].

su trabajo propició una controversia de la que surgieron otros tratados de diversos humanistas sobre la cuestión, como el del obispo de Rochester, John Fisher.²⁸⁸

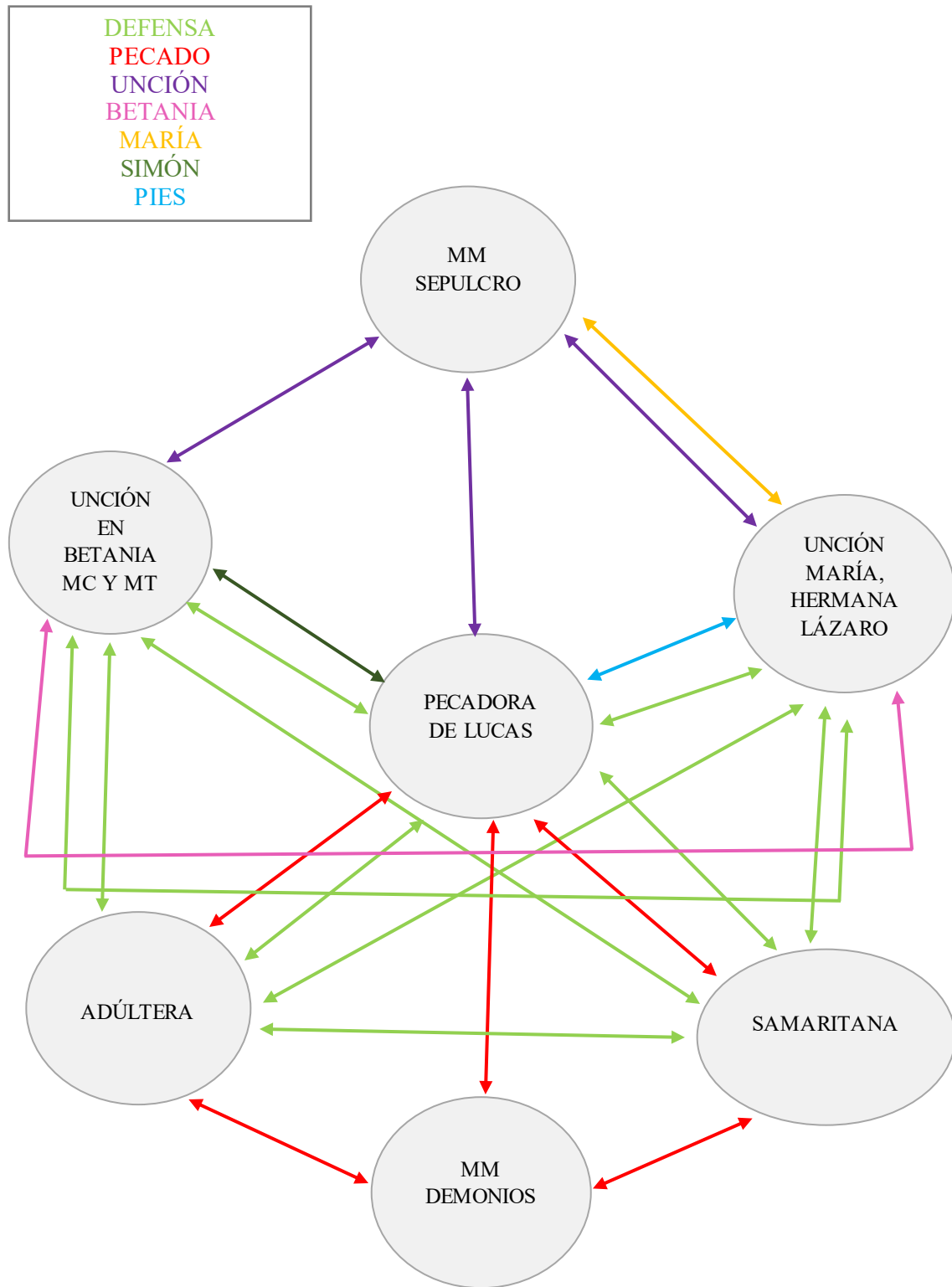
3.5. La Magdalena mítica

Mientras que la Magdalena de los evangelios del Nuevo Testamento se presentaba como una seguidora fiel de Jesús hasta el final, discípula receptora activa de sus enseñanzas y la encargada de dar el anuncio de la resurrección, y en los textos no admitidos en el canon su personaje destacaba por su sabiduría, liderazgo y relación especial con Jesús, en este último apartado se ha visto cómo, a raíz de las (con)fusiones patristicas, esa mujer inicialmente libre de culpa y pecado, necesita ser transformada en una maliciosa pecadora que sólo, tras arrepentirse, obtiene el perdón de Jesús y dedica su vida a la penitencia, restaurando así su honor: «*de peccatrice sanctam, de meretrice apostolam constituit*».²⁸⁹ Y es ésta precisamente la imagen que de la Magdalena tendrá mayor difusión en las manifestaciones culturales que se nutren de las leyendas aquí comentadas, así como de otras muchas que surgieron durante el Medievo y que se fueron propagando, modificando y adaptando en los tiempos siguientes. Muchas de estas leyendas, ya sea en su forma original o con variantes, aparecerán en las manifestaciones audiovisuales analizadas en el segundo bloque de la presente investigación. De este modo, aquí han sido incluidas tan sólo algunas de las principales fuentes que dan forma al esqueleto legendario de la mítica Magdalena, pero existen otras muchas que, más adelante, a medida que sea necesario, serán introducidas en el discurso.

Con este apartado se da cierre al capítulo dedicado a la presencia de María Magdalena en las primeras fuentes. Como se ha indicado, el análisis de éstas constituye, al tiempo que una primera aproximación al personaje literario, un estado de la cuestión sobre el mismo, ya que se ha optado por presentarlo de forma crítica, contraponiendo distintas opiniones de especialistas en la materia así como resaltando los principales debates en torno a las diferentes cuestiones.

²⁸⁸ Véase MYCOFF, David, *op. cit.*, p. 1.

²⁸⁹ Pedro de Celle, *Sermo LXIV. In festo S. Mariae Magdalенаe*; PL CCII, 839.



SEGUNDA PARTE
EL AUDIOVISUAL

1

LAS PRIMERAS MAGDALENAS DEL CELULOIDE

LA ETAPA DEL ANACRONOCINE (1897-1927)

El presente capítulo abarca un periodo de tiempo que comprende desde 1897 hasta 1927. La fecha de inicio responde a la aparición de la historia de Jesús como argumento para el cinematógrafo, y el año 1927 a la última superproducción de la misma temática previa a la introducción del cine con sonido sincronizado.²⁹⁰ Por tratarse de un marco cronológico amplio, tres décadas, el capítulo se divide en cinco epígrafes que siguen un orden diacrónico. Es éste un apartado que conlleva dificultades específicas derivadas de las problemáticas propias de la época. En primer lugar, las dificultades derivan de la ausencia de un catálogo propio de películas silentes de esta temática, por lo que resulta difícil llevar a cabo un listado exhaustivo de las producciones, muchas de ellas perdidas y de las que tan sólo se conoce el título, añadiéndose así otro problema específico de los materiales de este periodo. Asimismo, hay que indicar que, en ocasiones, son varias las versiones obtenidas de las cintas, especialmente en lo que refiere a las de los últimos años del Ochocientos y principios del siglo XX, por lo que se indicará, en su momento, la versión elegida y el porqué de ello. En el mismo sentido, en ocasiones resulta difícil dar una datación exacta y segura de algunas de las obras, por lo que el contraste de lecturas especializadas será el medio para adjudicar las fechas a las producciones.

Como resultado de todas estas cuestiones, a pesar de la abundancia de materiales que existe en este periodo, son cinco las producciones seleccionadas para realizar el análisis en profundidad por ser las que ofrecen más posibilidades para el objetivo principal aquí planteado: trazar el camino de María Magdalena en el audiovisual. Junto a ellas, se comentan muchas otras que colaboran en la aproximación al personaje. En algunos casos,

²⁹⁰ Con el término «anacronocine» se está evitando el uso de la común denominación «cine mudo» por considerarlo inadecuado debido a que el cine siempre ha ido acompañado de sonido, siendo el medio tecnológico o soporte por el que dicho sonido se reproduce el que ha ido variando. De este modo, con el vocablo «anacronocine» se hace referencia a las producciones en las que el sonido no estaba sincronizado, siendo su opuesto el «sincronocinematógrafo audiovisual», comúnmente denominado «cine sonoro». Así, se utilizará el término «anacronocine» o el de «cine silente» en lugar de «cine mudo». CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Vocabulario...*, p. 14. Véase también: CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., «Propuesta teórico-terminológica de una alternativa al binomio cine sonoro-cine mudo», *Cuadernos de la Academia*, nº 13/14, 2005, pp. 553-560.

únicamente se han podido visualizar fragmentariamente; en otros, el acceso sólo ha sido posible a las obras teatrales que traducen al audiovisual. El estudio de estos casos se realiza por medio del contraste de lo ofrecido por la bibliografía especializada así como de los comentarios procedentes de la prensa y crítica cinematográfica de la época de la que forman parte estos materiales.

1.1. La Biblia como temática en los inicios del cinematógrafo

En sus inicios, junto a las obras literarias de autores como Dickens, Twain y Shakespeare, el cine utilizó temas religiosos fácilmente identificables por el público. El nuevo medio de expresión se valió de las representaciones que desde siglos atrás se habían realizado en la pintura, el teatro, la ilustración o los espectáculos de linterna mágica, entre otras manifestaciones, como inspiración para sus creaciones en movimiento. Desde que tomaron forma escrita, las narraciones bíblicas han vivido en un continuo proceso de traducciones, tanto escritas como visuales, siendo, en Occidente, el libro que más manifestaciones artísticas ha inspirado. El nuevo medio, en sus primeros años de vida, no iba a ser una excepción en ese continuo fluir en el que «cada momento de traducción es en sí mismo un movimiento interpretativo».²⁹¹

El interés del cine por la Biblia responde, en primer lugar, a la necesidad que la nueva industria tenía por conseguir materiales para sus producciones, siendo los evangelios una fuente que proporcionaba narraciones familiares para el público, de manera que fueran inteligibles incluso en los metrajes de corta duración, como era el caso de las primeras producciones. En los Estados Unidos, a partir de 1911, el recurso a los textos bíblicos aumentó debido a una sentencia de la Corte Suprema: la productora Kalem fue obligada a destruir todas las copias de su película *Ben-Hur* (Sidney Olcott, 1907) además de tener que pagar una compensación de 25.000 dólares a Lewis Wallace por haber utilizado su obra literaria violando los derechos de autor. Este caso afectó a toda la industria cinematográfica, dado que si el recurso a las obras literarias iba a suponer el pago de derechos, ello encarecería las producciones. En consecuencia, la Biblia, como fuente de argumentos, se convirtió en un recurso frecuente ya que aportaba al nuevo medio relatos familiares, estatus artístico, fundamento moral y la ausencia de copyright, aspectos todos

²⁹¹ STEINER, George, *Un prefacio a la Biblia hebrea*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 14-15.

ellos que implicaban grandes oportunidades comerciales.²⁹² En este sentido, David J. Shepherd, especialista en películas de temática bíblica durante la primera etapa del cine, indica que entre 1897 y 1927 se realizaron, entre Europa y América, unas 120 películas que ponían en escena distintas narraciones bíblicas, añadiendo que, probablemente, serán muchas más las existentes.²⁹³

Sin existir una fecha exacta y segura que marque el inicio de la representación de temas bíblicos en el cine, se suele considerar el verano de 1897 como momento clave. Es en esta fecha cuando, en Francia, bajo la dirección de Léar (Albert Kirchner), se realiza el rodaje de *La pasión de Cristo* (*La Passion du Christ*). Léar, quien hasta entonces se había dedicado al negocio de las películas eróticas, recibió el apoyo de la organización católica *La Bonne Presse* para su nuevo proyecto. Esta organización, mediante actividades de linterna mágica, publicación de periódicos y otros medios, se dedicaba a la educación religiosa con vistas a frenar el creciente secularismo. Con la llegada del cinematógrafo, la organización incluyó el nuevo medio entre sus actividades catequéticas, no sólo proyectando películas sino también promoviéndolas, como es el caso del film de Léar. La idea original del director nació de una experiencia en el Instituto de Saint-Nicholas de Vaugirard, donde un profesor y sus alumnos representaron una serie de *tableaux vivants* sobre la vida de Jesús. La película, rodada al aire libre, contenía un total de doce *tableaux* con los que se articulaba la vida de Jesús desde su nacimiento hasta la muerte y resurrección.²⁹⁴

Mientras Léar filmaba su película en París, en Horitz (Bohemia), Marc Klaw y Abraham Erlanger, productores teatrales norteamericanos, filmaban la representación de la pasión que, ejecutada por los habitantes de la región, tenía lugar en esa localidad.²⁹⁵ La película fue mostrada al público por primera vez en noviembre de 1897, inicialmente en Filadelfia y luego en otras ciudades. Sin embargo, cuando la pasión de Horitz llegó a Nueva York, los espectadores ya habían visto a Jesús en la pantalla con el film *The Passion Play of Oberammergau*, que había tenido su primera proyección pública a finales de enero de 1898. A diferencia de lo que el título de la misma parece indicar, la película

²⁹² BUCHANAN, Judith, «Gospel narratives on silent film», en CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 49-51.

²⁹³ SHEPHERD, David J., *The Bible on Silent Film. Spectacle, Story and Scripture in the Early Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 7.

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 11-12.

²⁹⁵ Las representaciones de la pasión existían en los territorios germanos desde el siglo XIII, desapareciendo en muchas zonas a consecuencia de la Reforma y tan sólo sobreviviendo algunas de ellas. SHEPHERD, David J., *op. cit.*, pp. 13-15.

fue rodada en la azotea de un edificio de Nueva York, el Grand Central Palace, y no en el pueblo de Bavaria al que refiere el título de la misma. Esta producción fue obra de Richard Hollaman y Albert G. Eaves, bajo la dirección de Henry Vincent, utilizando como guion el empleado para la representación en el pueblo germano años antes. La película recibió el apoyo del público así como de miembros de distintas iglesias.²⁹⁶

Bajo la influencia de estas producciones, Siegmund Lubin inició el rodaje de su *Passion Play* de 1898. Con un elenco formado por amigos, vecinos y familia, llevó a cabo la filmación en el jardín de su casa, participando él mismo en el reparto como Poncio Pilatos. La obra de Lubin destacaba por las escenas de los milagros, extraídos fundamentalmente de la narración lucana, mostrados en la pantalla gracias a los distintos trucos del nuevo medio. En este ambiente de producciones sobre Jesús y, teniendo muy cercano en el tiempo el éxito de la película de Léar, los hermanos Lumière, en París, iniciaron la producción de *La Vida y Pasión de Jesucristo* (*La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, 1898) con George Hatot como director.²⁹⁷ Con una duración de diez minutos, a través de trece cuadros piadosos, rodados con cámara frontal fija a modo de estampas, sin desarrollo narrativo ni argumental, el corto de los Lumière abarca desde el momento de la adoración en el establo hasta la resurrección de Jesús. María Magdalena no tiene presencia propia en esta película, ya que no aparece caracterizada ni mencionada, sino que podría ser cualquiera de las mujeres anónimas que aparecen en compañía de Jesús en las diversas escenas. No es hasta que la casa Pathé produce su primera película sobre Jesús cuando María Magdalena adquiere personalidad propia en la gran pantalla.

1.2. María Magdalena aparece en escena: *La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (Ferdinand Zecca, 1907) y *La vida de Cristo* (Alice Guy, 1906)

La primera película objeto de análisis es *La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (*La Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ*), producida por la casa Pathé y dirigida por Ferdinand Zecca en el año 1907.²⁹⁸ Por medio de una serie de capítulos –

²⁹⁶ TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, pp. 3-5.

²⁹⁷ Shepherd indica que, aunque no se puede datar con total exactitud el inicio de la filmación de esta película, es probable que su filmación comenzara en la primera parte del año 1898, debido a que aparece en el catálogo de producciones de los Lumière dedicada a la segunda mitad del mismo año. SHEPHERD, David J., *op. cit.*, pp. 29-34 y p. 41.

²⁹⁸ Existen diversas versiones de esta película ya que la propia casa Pathé fue ampliando el proyecto por el éxito que tuvo. Así, en 1902 se rodó la primera de ellas, de dieciocho minutos de duración y, en 1906, se hizo otra versión titulada *La naissance, la vie et la mort du Christ*, ampliada a treinta y siete minutos. La versión escogida para el análisis es la más extensa, con una duración de cuarenta y tres minutos, siendo la

treinta y cinco en total—, cada uno con su propio intertítulo, se representa la vida de Jesús desde su nacimiento hasta la resurrección y ascensión.²⁹⁹ Todas las escenas se construyen mediante planos generales con cámara fija, a excepción de «La natividad y la adoración», «La Santa familia en Nazaret» y «La resurrección de la hija de Jairo», en las que se utiliza el movimiento de cámara para pasar de un exterior a un interior, y viceversa. En el capítulo «Jesús en el monte de los olivos. El beso de Judas», el movimiento de cámara se realiza de izquierda a derecha siguiendo el desplazamiento del protagonista. En las escenas en las que la cámara está fija, el dinamismo se aporta por medio del movimiento de los actores dentro del plano. El plano general es sustituido por el plano medio tanto en el momento en que Jesús aparece como *Ecce Homo* como con la Verónica mostrando el rostro de Jesús en el paño, en los capítulos 26 y 27 correspondientemente. El elemento de continuidad o *raccord*, cuando existe, es de carácter visual y se elabora por medio de la dirección que toman los actores para salir de una escena, haciéndolo coincidir con la dirección por la que entran en la siguiente. En lo que refiere a los efectos especiales, uno de los más utilizados es el truco por sustitución.³⁰⁰ Al tratarse de un film de la etapa del anacronocine que sólo cuenta con los intertítulos que introducen las distintas escenas, y no con intertítulos explicativos que reflejen los diálogos, la información se ofrece, principalmente, por medio de la gestualidad de los intérpretes, por lo que se trata de una vertiente interpretativa en la que la expresión recae en el lenguaje corporal.³⁰¹ En lo que

que mejor calidad de imagen tiene. El *storyboard* del film puede consultarse en los archivos Gaumont Pathé <http://www.gaumontpathearchives.com/> [Última consulta 17/01/2016].

²⁹⁹ Debido a que existen distintas versiones de la película, se incluye a continuación el listado de capítulos que conforman la copia visionada, para esclarecer así posibles confusiones con otras versiones: 1. La Anunciación, 2. Llegada de José y María a Belén, 3. La estrella polar, 4. Siguiendo a la estrella, 5. La natividad y la adoración, 6. La matanza de los inocentes, 7. La huida a Egipto, 8. La Santa familia en Nazaret, 9. Jesús y los doctores, 10. Bautismo de Cristo, 11. Las Bodas de Caná, 12. María Magdalena a los pies de Jesús, 13. Jesús y la samaritana, 14. La resurrección de la hija de Jairo, 15. Cristo camina sobre las aguas, 16. La pesca milagrosa, 17. La resurrección de Lázaro, 18. La transfiguración, 19. Entrada en Jerusalén, 20. Jesús expulsando a los mercaderes del templo, 21. La última cena, 22. Jesús en el monte de los olivos. El beso de Judas, 23. Jesús ante Caifás, 24. Pedro niega a Cristo, 25. Jesús ante Pilatos, 26. La flagelación. La corona de clavos, 27. Jesús ante el pueblo, 28. Jesús cae bajo el peso de la cruz, 29. Calvario, 30. Cristo puesto en la cruz, 31. Agonía y muerte de Cristo, 32. Descenso de la cruz, 33. Jesús puesto en la tumba, 34. La resurrección y 35. La ascensión.

³⁰⁰ El truco por sustitución, truco de parada o paso de manivela «consiste en aprovechar la detención momentánea de la filmación para modificar algún elemento del campo visual encuadrado por la cámara antes de continuar dicha filmación, de modo que el cambio entre la toma previa a la parada y la toma siguiente se produzca de forma brusca y sin solución de continuidad», CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Vocabulario...*, p. 103.

³⁰¹ En su momento, estas películas se exhibían con acompañamiento sonoro, ya fuera musical y/o procedente de la voz de un narrador o comentarista que, unido a los intertítulos y a la gestualidad de los intérpretes, aportaba la información necesaria para su comprensión por parte del público.

refiere al color, unos fotogramas adquieren coloración por medio de la técnica del estarcido mientras que en otros la técnica empleada es la del entintado.³⁰²

María Magdalena aparece, con nombre propio, en el duodécimo capítulo titulado «María Magdalena a los pies de Jesús». La presentación se realiza por medio de un plano general fijo que muestra un interior doméstico: Jesús y otros dos personajes se encuentran sentados alrededor de una mesa, mientras dos sirvientes les proveen alimento y bebida. La mujer entra en escena y se arrodilla a los pies de Jesús, provocando la indignación del resto de personajes. Una multitud accede al interior con actitud de asombro y escándalo. Jesús realiza un gesto de defensa hacia la mujer que se marcha con gestos de agradecimiento. El plano se mantiene fijo a lo largo de toda la escena en la que se aprecian zonas en color amarillo gracias a la técnica del estarcido. María Magdalena, con el cabello suelto, largo y bien visible, va cubierta por una larga túnica tan sólo ceñida al cuerpo por medio de un cinturón [fig.1,2,3,4]. Este personaje no vuelve a aparecer hasta la última parte del film, dedicado a la muerte y resurrección de Jesús.



Fig.1.



Fig.2.



Fig.3.



Fig.4.

³⁰² La coloración por estarcido o plantilla es un procedimiento mecánico de coloración. El proceso consiste en recortar algunas zonas del fotograma que luego son utilizadas como plantillas que, al superponerlas sobre la película final, provocan que tan sólo las zonas que habían recibido la coloración sean visibles. Por otra parte, el entintado de los fotogramas se realizaba dando baños de color a las distintas secciones de la cinta. MOLINA-SILES, Pedro, PIQUER-CASES, Juan C. *et. al.*, «El color en los comienzos del cine. De la aplicación manual al Technicolor», *Libro de Actas del X Congreso Nacional del Color*, Valencia, Comité Español del Color. Sociedad Española de Óptica, 2013, p. 529, disponible en <https://goo.gl/IWJE5Q> [Última consulta 13/12/2015]. Respecto a las técnicas del color en los primeros años del cine véase también READ, Paul, «Unnatural Colours. An Introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies», *Film History*, vol. 21, nº 1, 2009, pp. 9-46.

Es en el capítulo que lleva por título «Calvario», cuando la mujer de Magdala reaparece. Los personajes, encabezados por Jesús portando la cruz, entran en el plano por la parte de la izquierda. Por el margen derecho, María Magdalena, luciendo la cabellera suelta, de color oscuro y muy abundante, aparece vestida con la larga túnica ahora desposeída del cinturón que llevaba en la escena anterior. La mujer, al tiempo que llora, se aproxima a Jesús con los brazos extendidos con gestos de dolor, seguida por la Virgen que es ayudada por Juan en el momento en que desfallece. Unidos ya a la multitud, siguen a Jesús en la serpenteante subida del camino. El capítulo que sigue lleva por título «Cristo puesto en la cruz». De nuevo, mediante un plano general fijo, se muestra a los dos ladrones, ya crucificados, con un espacio en medio destinado a Jesús. Estos fotogramas están coloreados con la técnica del estarcido, apareciendo los soldados en color amarillo. La Virgen y Juan son seguidos de la Magdalena, que continúa con sus expresiones de sufrimiento mientras Jesús es clavado en la cruz, a cuyos pies se arrodillan las dos mujeres. En el episodio titulado «Agonía y muerte de Cristo», la Magdalena aparece con la espalda cubierta por el largo cabello [fig.5]. Llegado el momento de la muerte, un relámpago, que modifica la iluminación de la escena, es dibujado en el cielo, efecto que se produce repetidas veces [fig.6]. En el capítulo «Descenso de la cruz», todo el fotograma ha sido tintado de azul, con la Virgen y María Magdalena a los pies del crucificado [fig.7]. La escena termina con todos los personajes siguiendo el cuerpo del fallecido, siendo la Magdalena el último personaje en salir del plano y cerrándose así el capítulo.



Fig.5.



Fig.6.



Fig.7.

En el capítulo «Jesús puesto en la tumba», que continúa con el tintado en azul, el camino al sepulcro es realizado por el grupo de seguidores entre los que se encuentra, cerrando la comitiva, María Magdalena con sus gestos de dolor. La escena de la resurrección, elaborada con un plano general fijo, muestra a los soldados que caen dormidos en el momento en el que, por medio del truco por sustitución, aparecen cuatro ángeles alrededor de la tumba de Jesús [fig.8]. El fotograma ha perdido el tintado en azul adquiriendo una luminosidad más cálida acompañada de distintos elementos —los ropajes de los romanos, las alas de los ángeles— que aparecen en color amarillo. Los ángeles, antes de desaparecer por medio del truco por sustitución, abren el sepulcro del que surge Jesús al tiempo que los guardias salen huyendo [fig.9]. Un ángel aparece mientras Jesús desaparece por medio del mismo truco [fig.10]. Es entonces cuando entran la Virgen, Juan y la Magdalena, seguidas por otras dos mujeres, y el ángel les indica lo que ha sucedido [fig.11]. El grupo se marcha y el ángel vuelve a desaparecer gracias al mismo trucaje. El capítulo siguiente, «La ascensión», el último de la película, se produce ante un grupo de hombres y mujeres que se arrodillan ante Jesús que asciende a los cielos.



Fig.8.



Fig.9.



Fig.10.



Fig.11.

La presentación de María Magdalena se ha realizado utilizando no a la Magdalena evangélica ni a la de los textos extra canónicos, sino a la Magdalena mítica, aquélla que se oficializa a raíz de la homilía de Gregorio Magno. Al no indicarse en la película dónde tiene lugar el acontecimiento, se podría pensar, en un principio, en todas las localizaciones que aparecen en los pasajes fusionados para la creación de la Magdalena mítica y, en consecuencia, en las distintas mujeres que forman parte del personaje. Así, la localización de la fuente de este capítulo es problemática. No obstante, se ha optado por señalar, temporalmente y de manera hipotética, a la pecadora de la narración lucana (Lc 7,36-38) como la más probable de todas ellas, aspecto al que más adelante se volverá ya que en este punto del análisis son insuficientes los datos para dar una respuesta más aproximada. Por el momento, se señalan los dos motivos iniciales por los que se ha optado por tomar el relato de Lucas como fuente. En primer lugar, porque es el pasaje más cercano a la aparición del nombre de María Magdalena –recuérdese que Lc 7,36-50 es inmediatamente anterior a Lc 8,1-3, momento en que María Magdalena es nombrada por primera vez—. En segundo lugar, porque la unción se realiza en los pies y no en la cabeza de Jesús, como sí sucede en las unciones narradas por Mt 26,6-12 y Mc 14,3-9. En el caso del relato de Juan (12,1-8), aunque la unción se realiza sobre los pies de Jesús, el número de personajes presentes es mucho mayor.

En las narraciones de los evangelistas sobre la crucifixión, aparecían divergencias tanto en el número como en la identidad de las féminas que presenciaban el acontecimiento. En el film, son la Virgen y María Magdalena las presentes.³⁰³ En estas escenas, el elemento técnico más destacado es la aparición de los rayos en el cielo. En los sinópticos (Mc 15,33, Mt 27,45 y Lc 23,44) se indica que, durante la crucifixión, se dieron fenómenos meteorológicos como el oscurecimiento del cielo. Desde que aparecen los rayos en el cielo, la película se tiñe de azul, indicándose así la oscuridad consecuente al fenómeno de procedencia divina. El uso del tintado en azul como signo de nocturnidad fue muy empleado en el cine filmado en blanco y negro, extendiéndose a lo largo del tiempo, como por ejemplo en el film expresionista *Nosferatu* (F. W. Murnau, *Nosferatu, eine sinfonie des grauens*, 1922). En otros casos, el uso del tintado del fotograma completo se empleaba para mostrar distintos estados de ánimo en función del color

³⁰³ Recuérdese cómo, a diferencia de la Virgen, María Magdalena es incluida con nombre propio en las narraciones de la crucifixión que hacen tres de los evangelistas (Mt 27,55-56; Mc 15,40-41 y Jn 19,25) mientras que en el relato de Lucas (23,49) no se aporta ningún nombre concreto. No obstante, la Virgen sólo aparece nombrada específicamente en Juan 19,25.

empleado, así como para recrear diversas condiciones atmosféricas o para ayudar a la elaboración del dramatismo de cada escena.³⁰⁴

Las escenas de la sepultura de Jesús mantienen la tonalidad azul, al igual que María Magdalena continúa su papel de plañidera de exaltado dolor evidenciado por la gestualidad de sus brazos. La presencia de este personaje en la sepultura está atestiguada en los tres sinópticos –con nombre propio en Mt 27,61 y Mc 15,47 y entendida dentro del grupo de mujeres que le seguían desde Galilea en Lc 23,55–, en los que se insiste en que la mujer de Magdala, acompañada de otras cuyos nombres varían en función del evangelista, fue testigo no sólo de la muerte de Jesús en la cruz sino también de su colocación en la tumba. En las escenas de la resurrección de la película, María Magdalena, sin protagonismo, es un personaje más dentro del grupo de presentes. El director ha dado mayor importancia a la resurrección en sí, y a los efectos especiales que hacen posible la visualización de la misma, que a los testigos del acontecimiento. Si se busca en los evangelios, la película no parece seguir literalmente ninguno de ellos. Sin embargo, si se atiende a la presencia de los soldados, sería la narración de Mateo (28,1-11) la fuente más próxima a lo representado en la película. Al mismo tiempo, la inclusión de la Virgen en estos episodios no procede de los evangelios que conforman el Nuevo Testamento. No obstante, son diversas las fuentes que indican que la primera en ver a Jesús resucitado fue su madre, como recoge Santiago de la Vorágine:

«Aseguran algunos relatos que el mismo día de la resurrección Cristo se apareció también separadamente a Santiago Alfeo, a José de Arimatea y a la Virgen María. De ninguna de estas tres apariciones hablan los textos sagrados, pero sí vamos a hablar nosotros. (...) En cuanto a la tercera de estas apariciones, aunque los evangelistas nada digan de ella, se cree comúnmente que el Señor, antes que a nadie, se apareció a la Virgen María. Que la Iglesia aprueba esta creencia parece inferirse del hecho de que la estación litúrgica del día de Pascua se celebre en la basílica de Santa María la Mayor. Si alguien dijere que esta aparición no debe tenerse por verdadera, puesto que los evangelistas no la mencionan, deberían decir también que Cristo resucitado no volvió a ver más en la tierra a su Madre, porque tampoco los evangelistas hablan para nada de que Cristo viera a su Madre desde que expiró en el Calvario hasta su ascensión a los cielos. Ahora bien, la sola idea de que semejante Hijo se hubiera conducido tan desalentadamente y con tanto despego con semejante Madre repugna a cualquier conciencia».³⁰⁵

Seguidamente, Vorágine explica el porqué del silencio de los evangelistas respecto a la aparición de Jesús ante su madre:

³⁰⁴ Respecto a los usos del color véase MOLINA-SILES, Pedro, PIQUER-CASES, Juan C. *et. al.*, *op. cit.*, p. 531.

³⁰⁵ VORÁGINE, Santiago, *op. cit.*, pp. 232-233.

«El silencio de los evangelistas acerca de esto se explica y comprende perfectamente: ellos consignaron meramente las apariciones hechas a personas que pudieran ser aducidas como testigos de la Resurrección. No procedía incluir entre estas personas a la Madre de Jesús, porque si las manifestaciones de las mujeres que aseguraron haber visto vivo a Cristo, pese a que carecían de parentesco inmediato con El, fueron acogidas con cierta rechifla y atribuidas a sus fantasías femeninas, con mayor motivo hubieran sido tomadas por delirios calenturientos de una madre las declaraciones de la Virgen María, y se hubiera dicho que era víctima de alucinaciones procedentes del intenso amor que tenía a su Hijo. Por eso los evangelistas no se detuvieron en mencionar la aparición o apariciones del Hijo a su Madre, aparición o apariciones que, naturalmente, se daban por supuestas».³⁰⁶

Una vez vista la presencia de María Magdalena en el film y detectadas las fuentes a las que remite, es el momento de recurrir a la tradición cultural de este personaje para afianzar o desechar las afirmaciones realizadas. En primer lugar, hay que recordar que la construcción de María Magdalena proviene de la (con)fusión de personajes y escenas procedentes de la patrística, aspecto que se ha convertido en una constante en la tradición del personaje. Desde los siglos medievales, con la oficialización del híbrido de Gregorio Magno, las representaciones de la mujer suelen atender a la mezcla de pasajes. Un ejemplo de ello es el *Salterio de Saint Albans*, en el que, entre otros materiales, se encuentran cuarenta páginas miniadas que muestran la vida de Jesús. Interesa aquí, especialmente, la página treinta y seis que lleva por título «Cristo en la casa de Simón el Fariseo» [fig.12].



Fig.12. «Cristo en casa de Simón el fariseo», *Salterio de Saint Albans*, p. 36, siglo XII.

³⁰⁶ VORÁGINE, Santiago, *op. cit.*, pp. 232-233.

En un interior doméstico, Jesús, junto a tres hombres, es atendido por un sirviente, al igual que sucede en la película dirigida por Zecca. Arrodillada ante él, una mujer de largos cabellos y portadora de un tarro, le seca los pies con sus cabellos. A diferencia de la película, en el salterio sí que se localiza la escena en casa de Simón el fariseo, pudiendo, de este modo, acudir a Lucas 7,36-50 como fuente. Existe cierta ambigüedad en la obras de este periodo que representan este pasaje, ya que tanto en ésta como en otras imágenes, como la perteneciente al *Evangelario de Enrique el León* [fig.13], el título de la escena representada no incluye el nombre de María Magdalena, sino que alude a la presencia de Jesús en casa del fariseo. Por el contrario, en el caso de las imágenes contenidas en *The Vaux Passional* (Peniarth MS 482D), datado de finales siglo XV, sí que ha sido incluido el nombre de la mujer en el título: «María Magdalena ungiendo los pies de Jesús» (f.15v).

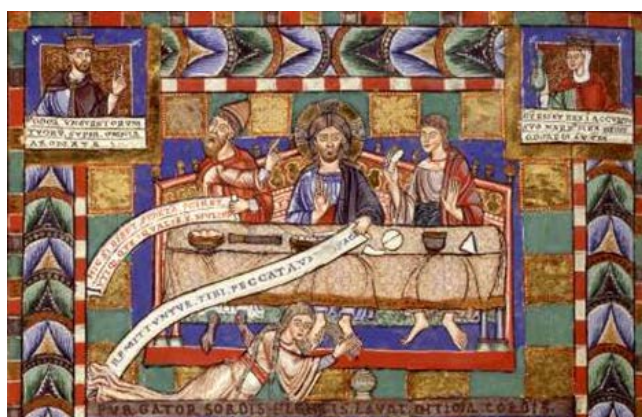


Fig.13. «La pecadora de Lucas a los pies de Jesús en casa de Simón el fariseo», *Evangelario de Enrique el león*, siglo XII, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

En los casos en los que no se hace explícito el nombre de la mujer, se convierte en tarea difícil afirmar con rotundidad que la representada haya sido entendida como María Magdalena y no tan sólo como la pecadora pública de Lucas. No obstante, el contexto exegético del momento en que fueron creadas estas imágenes apunta a dicha interpretación. Además, en la edición crítica del *Salterio de Saint Albans*, en el fragmento dedicado a la página treinta y seis, se afirma que dicha figura es María Magdalena.³⁰⁷ Junto a ello, y gracias a la posibilidad de ver todas las representaciones incluidas en el libro, se revela como plausible que este personaje sea el indicado, dado que a esta representación le sigue la titulada «Entrada en Jerusalén», iniciándose el ciclo de la pasión y la Resurrección, en el que este personaje tiene un protagonismo destacado. Por ello,

³⁰⁷ El estudio y edición de este libro se llevó a cabo por parte del equipo de investigación dirigido por el Dr. Jane Geddes de la Universidad de Aberdeen (Reino Unido). El proyecto completo, con los comentarios críticos y la reproducción de imágenes, puede consultarse en <https://goo.gl/C1pGuh> y la página concreta en <http://goo.gl/gdUZVV> [Última consulta 10/12/ 2015].

parece viable que se introduzca a un personaje que pocas páginas después tendrá una función esencial en el relato. Para el caso del *Evangelario de Enrique el León*, es menor la cantidad de materiales a la que se ha tenido acceso, por lo que surgen más dudas. Sin embargo, teniendo en cuenta los comentarios de algunos especialistas en la figura de esta mujer así como a la lógica empleada para el *Salterio de Saint Albans*, parece adecuado entender a este personaje como María Magdalena en su confusión con la pecadora de Lucas.³⁰⁸ Todo ello se afianza al observar *The Vaux Passional*, en donde se repite la secuencia en la que la imagen titulada «María Magdalena ungiendo los pies de Jesús» (f.15v) es inmediatamente anterior a la «Entrada en Jerusalén» (f.134v).³⁰⁹ En consecuencia, parece adecuado señalar a Lc 7,36-38 como la fuente empleada por Zecca para elaborar a su Magdalena, aunque más adelante se retomará, de nuevo, esta cuestión ya que es necesario seguir matizándola.

En los siglos posteriores, continúan este tipo de imágenes con las (con)fusiones propias del tema. Así por ejemplo, Pierre-Hubert Subleyras, en 1749, realiza un cuadro titulado *Le Repas chez Simon*, conservada en el Museo del Louvre [fig.14]. La información que aporta la institución que acoge la obra, indica que se trata de María Magdalena, pero no aclara si es en casa de Simón el leproso o en la del fariseo donde se produce la escena, incluyéndose, de este modo, la posibilidad de que la fuente empleada no sea Lucas sino Mateo (26,6) o Marcos (14,3). Es ésta una de las muchas muestras existentes sobre la fusión que adquieren estos personajes y cómo ello se mantiene a lo largo del tiempo. Un siglo después, alcanzando fechas más cercanas a la producción de Pathé Frères, se encuentran de nuevo este tipo de escenas. Un ejemplo es la obra de Jean Béraud *Santa María Magdalena en casa de Simón el fariseo* del año 1891 (Museo d'Orsay, París), que más adelante será analizada.



Fig.14. Pierre-Hubert Subleyras, *Le Repas chez Simon*, 1749, Musée du Louvre, París.

³⁰⁸ Susan Haskins es una de las especialistas que entienden que se trata de María Magdalena, véase HASKINS, Susan, *op. cit.*, pp.36-40.

³⁰⁹ En este caso se ha tomado como referencia lo indicado en la página web de la *National Library of Wales*. <https://goo.gl/YX9E83> [Última consulta: 10/12/2015].

En lo que refiere a la tradición cultural convencionalizada de la crucifixión, en el film se ha continuado una línea iniciada en los siglos bajomedievales. Zecca ha mostrado a una Magdalena de agitado dolor que contrasta con el sufrimiento contenido de la Virgen. Esto mismo sucede en la *Crucifixión* de Masaccio del año 1426 [fig.15]. En este óleo sobre tabla, el artista ha presentado a María Magdalena arrodillada a los pies de la cruz, ofreciendo al espectador la espalda cubierta por sus largos y dorados cabellos. Esta figura llorona, vestida de un rojo intenso, transmite un exaltado dolor con el gesto de sus brazos. El contraste es notorio con la actitud de la Virgen que, acurrucada en sí misma, recoge sus brazos e inclina la cabeza demostrando un sufrimiento contenido. La tradición patristica, respecto a la crucifixión, indicaba que el dolor de la Virgen era mucho más contenido debido a que era conocedora de la resurrección, además de rechazarse exacerbadas actitudes doloras procedentes de las mujeres. Con el auge del interés por la pasión de Jesús, especialmente a partir del siglo XII, María Magdalena se convirtió en uno de los personajes principales en estas representaciones. Este interés por la pasión se vio reforzado por la literatura piadosa, en la que se ampliaba lo narrado por los evangelistas. Estos textos fueron utilizados por los artistas para sus representaciones, en las que María Magdalena solía aparecer bajo una túnica escarlata funcionando como elemento central en la creación del dramatismo.³¹⁰

La misma concepción se refleja en la película de Zecca, en donde los dramáticos gestos de la Magdalena contrastan con el humilde sufrimiento de María. En el caso de la *Crucifixión* de Giotto, la Virgen es asistida por Juan en el momento en que desfallece, al igual que sucede en la producción de Pathé [fig.16]. Esta cuestión fue tratada por Pseudo Buenaventura –*Contemplación de la vida de Nuestro Señor Jesucristo*–, indicando que la Virgen sí que lloró durante la muerte de su hijo y que, aunque de un modo contenido, el dolor la hizo desfallecer en el momento en que la lanza atravesó el costado de Jesús, como se muestra en la obra de Matías Grünewald [fig.17].³¹¹ Más adelante en el tiempo, Franz von Stuck mostrará a la Virgen en su desmayo siendo asistida, ya no por Juan, sino por la misma María Magdalena [fig.18]. En el contexto de la muerte de Jesús que presenta la película, Juan y la Virgen forman una unidad a lo largo de todas las secuencias, mientras que María Magdalena, aunque siempre cercana a ellos, vive la muerte en soledad.

A diferencia de la película de Zecca, en donde María Magdalena no juega un papel destacado durante la visita a la tumba y la resurrección, su rol de testigo en dichos

³¹⁰ HASKINS, Susan, *op. cit.*, pp. 219-230 y 479 (notas 27 y 28).

³¹¹ *Idem.*

momentos fue el primer tema en representarte en el arte paleocristiano. En las comunidades de los primeros siglos del cristianismo, y en la importancia dada a la resurrección de Jesús, la representación que de la Magdalena se hace es fiel a los textos evangélicos, siendo elegido como pasaje preferido la visita al sepulcro y, de este modo, el papel de María Magdalena como testigo de la resurrección. La imagen más antigua conservada se encuentra en la decoración de una vivienda de Dura Europos [fig.19].³¹²



Fig.15. Masaccio, *Crucifixión*, 1426, Museo di Campodimonte, Nápoles.

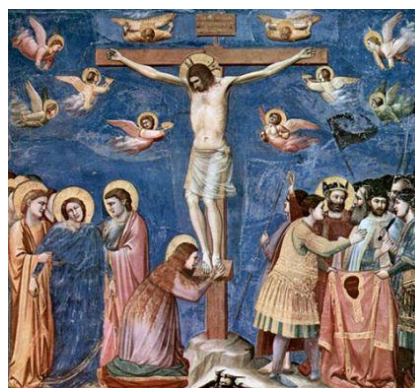


Fig.16. Giotto di Bondone, *Crucifixión*, 1302-1305, Cappella degli Scrovegni, Padua.

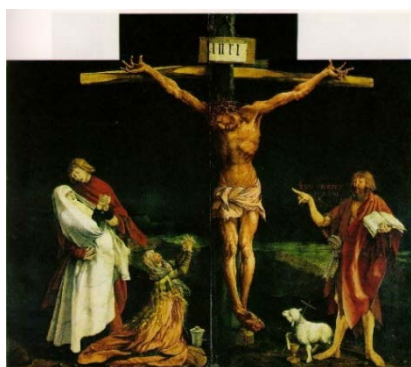


Fig.17. Matthias Grünewald, *Crucifixión*, tabla central del Retablo de Isemheim, 1512-1516, Musée d'Unterlinden, Colmar.



Fig.18. Franz von Stuck, *Crucifixión*, 1892, colección privada.

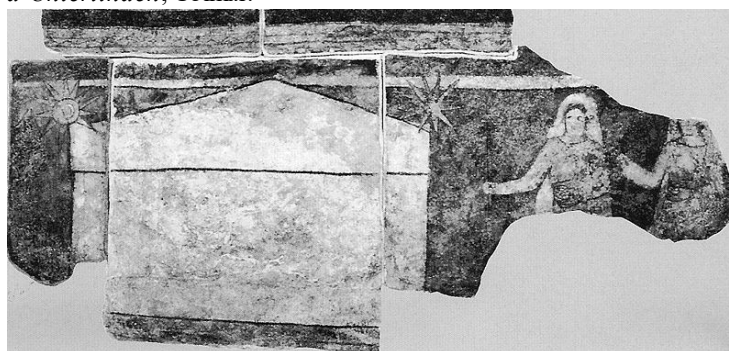


Fig.19. Pintura mural de la sala bautismal de una casa de Dura Europos, s.II-III, Yale University, New Haven.

³¹² Esta vivienda fue descubierta a principios de la década de 1930, inserta en un talud alzado antes del año 256 como refuerzo de la fortificación de la ciudad. Se trata de una edificación de dos pisos, articulada en torno a un patio central alrededor del cual se disponen diversas habitaciones de las que al menos una se dedicaba al culto, GRABAR, André, *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 70.

En un entorno bautismal, en una de las paredes, aparecen tres figuras femeninas – una de ellas en un estado de conservación que la hace prácticamente invisible– portadoras de cuencos y antorchas, situadas de pie frente a una arquitectura coronada por estrellas. Se trata de la primera representación conocida de este tema, iniciándose así el tipo iconográfico de las mujeres en el sepulcro. En una placa de marfil conservada en el British Museum de Londres, datada en el 420-430, junto a las mujeres aparecen también dos soldados dormidos [fig.20]. En su visita a la tumba, el encuentro de las mujeres con el ángel aparece también en los paños interiores de las puertas de la Iglesia de Santa Sabina (Roma, ca. 432). En el *Salterio de Saint Albans*, dicha escena cuenta con su propia página ilustrada [fig.21], al igual que en el *Evangelario de Enrique el León*. En los siglos posteriores continúan este tipo de imágenes, como sucede en la obra de Duccio di Buonsegna [fig.22] o en la de Benjamin West de 1805 [fig.23].



Fig.20. *El sepulcro vacío*, panel de una caja de marfil, ca. 420-430, British Museum, Londres.



Fig.21. «Las tres mujeres en el sepulcro», *Salterio de Saint Albans*, *Salterio de Saint Albans*, p. 50, siglo XII.



Fig.22. Duccio di Buoninsegna, *Las santas mujeres en el sepulcro*, 1308-1311, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.



Fig.23. Benjamin West, *Las mujeres en el sepulcro*, 1805, Brooklyn Museum, Nueva York.

En esta breve síntesis de la tradición cultural de los tres elementos principales de la película en relación a María Magdalena –presentación del personaje, crucifixión y resurrección– resulta fundamental hacer referencia a las biblias ilustradas del Ochocientos. Son tres los artistas principales que dedicaron su trabajo a esta tarea. En primer lugar, Gustave Doré y la *Santa Biblia (Sainte Bible)* de 1866, con un total de 264 grabados y una tirada de 3.200 ejemplares con multitud de reediciones en ciudades como Milán, San Petesburgo, Barcelona y Chicago, entre otras. La obra de Doré se convirtió en motivo de inspiración e influencia para los artistas y, entre ellos, para los cineastas. Las otras dos principales obras de este carácter son *Los Santos Evangelios (Les Saints Évangiles)* de Alexandre Bida, de 1873, y *La vida de Nuestro Señor Jesucristo (La Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ)* de James Tissot (1896-1897). Todas estas obras supusieron una «revolución de la narración visual del Nuevo Testamento».³¹³

Son varios los especialistas que indican que la casa Pathé empleó la Biblia ilustrada de Doré para la elaboración de sus escenas.³¹⁴ Doré, mediante la combinación de realismo y teatralidad, crea en sus ilustraciones bíblicas toda una serie de espacios escénicos que se configuran a modo de *tableaux* de los que la película toma distintos préstamos, entre ellos el gesto de Jesús de levantar el brazo o las arquitecturas de estilo oriental. Éstos y otros préstamos pueden verse a lo largo de la película, siendo las escenas de las «Bodas de Caná» y la «Resurrección» las que se han traducido con mayor literalidad en el film.³¹⁵ En lo que refiere a María Magdalena, Doré la presenta en su confusión con la pecadora de Lucas dado que en la misma imagen se incluye el texto de Lucas 7,47. Sin embargo, la escena no muestra a la mujer en el interior de la casa del fariseo, sino en el desierto durante su penitencia [fig.24]. En consecuencia, Doré representa a la Magdalena mítica en sus momentos de penitencia, una Magdalena en la que se reúnen tanto la fusión de personajes procedente de la patrística como la vida

³¹³ KAENEL, Philippe, «De l'édition illustrée à la bande dessinée: réimaginer la Passion au XXe siècle», *Relief. Revue électronique de littérature française*, vol. 2, n° 3, 2008, pp. 309-312. Disponible en <https://goo.gl/7WvtU3> [Última consulta: 15/12/2015].

³¹⁴ Véase SHEPHERD, David J., *op. cit.*, p. 44, y BOILLAT, Alain y ROBERT, Valentine, «Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902-1905): hétérogénéité des «tableaux», déclinaison des motifs», 1895, n° 60, 2010, pp. 32-55. Disponible en <http://1895.revues.org/3864> [Última consulta 7/12/2015]. Valentine Robert ha trabajado el tema de la relación de las obras de Doré con el cine en numerosas publicaciones, véase ROBERT, Valentine, «Cinema and the Work of Doré», en KAENEL, Philippe (ed.), *Doré (1832-1883) Master of Imagination*, París, Flammarion, 2014, pp. 287-295. En este texto, Robert apunta como motivo principal del uso que hicieron los cineastas de la obra de Doré, a que sus creaciones se elaboraban con una *mise en scène* propia de un director de cine. Al mismo tiempo, indica que el recurso del cine a sus obras procede también de que éstas contaban la tradición de ser proyectadas en los espectáculos de linterna mágica y, en consecuencia, eran conocidas por el público, p. 289.

³¹⁵ BOILLAT, Alain y ROBERT, Valentine, *op. cit.*, pp. 32-55.

legendaria de la mujer en el desierto. Si se tiene esto en cuenta, no es a la obra de Doré a la que se ha remitido directamente Zecca para construir a su Magdalena.

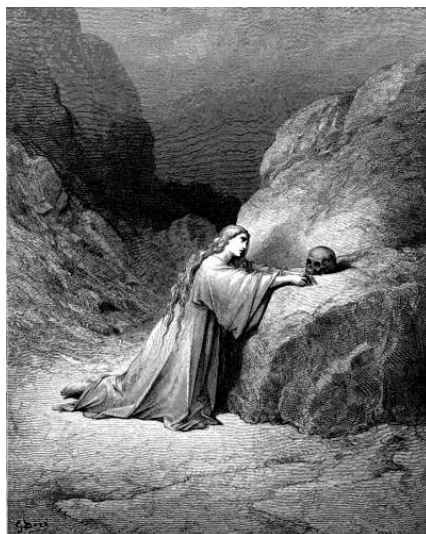


Fig.24. Gustave Doré, «María Magdalena penitente», *Sainte Bible*, 1866.

En lo que refiere a la crucifixión, Doré representa los distintos momentos de la misma en diferentes ilustraciones. Entre ellas, la que lleva por título «La crucifixión», vinculada a Lucas 23,34, contiene, al igual que la película de Zecca, el fenómeno atmosférico narrado por los evangelistas, con rayos de luz que caen sobre Jesús en medio de la penumbra. «La Resurrección», que en la obra de Doré sigue el relato de Mateo 28,5-6, cuenta con un escenario que en la producción de Pathé ha sido traducido de un modo muy similar: las mujeres, acceden al sepulcro mediante un descenso del terreno para, allí, encontrarse con el ángel que les da la noticia [fig.25].

Por otra parte, en las representaciones de Alexandre Bida, María Magdalena se construye al igual que en la obra de Doré, es decir, por medio de la (con) fusión con la pecadora del relato lucano, en concreto desde 7,36 –presentación de la pecadora en casa del fariseo– hasta 8,1-3, momento en el que aparece el nombre de la Magdalena por primera vez. La ilustración, localizada en la página 86, lleva por título «María ungiendo los pies de Jesús» [fig.26]. Dentro de la obra de Bida, es en «La Crucifixión» donde este personaje vuelve a adquirir protagonismo, que se prolonga hasta la sepultura y resurrección de Jesús.³¹⁶ En el caso de las ilustraciones de Tissot, la construcción de la Magdalena se realiza en su (con) fusión con María de Betania, como se desprende de la

³¹⁶ Para las imágenes así como el texto de la obra de Bida se ha utilizado la edición inglesa disponible en <http://goo.gl/3rzTdg> [Última consulta 14/12/2015].

imagen que lleva por título «María Magdalena a los pies de Jesús», en la que aparece también, en segundo plano, María realizando tareas domésticas.

Al igual que en las obras de Doré y Bida, en la de Tissot las mujeres también cuentan con protagonismo en las escenas de la tumba —«María Magdalena y las santas mujeres en la tumba»— y en la resurrección —«María Magdalena pregunta al ángel en la tumba» y «Jesús aparece ante María Magdalena»—. Respecto a la crucifixión, Tissot realiza distintas representaciones de la misma, todas ellas con puntos de vista poco convencionales. En «Lo que Nuestro Señor vio desde la Cruz», el autor adopta la perspectiva de Jesús mostrando a María Magdalena abrazada a los pies del crucificado [fig.27]. En «Mujer, ahí tienes a tu hijo», Tissot muestra la cruz desde la parte posterior, con la Magdalena arrodillada y, de nuevo, abrazada a los pies del madero, sin que se le vea el rostro. Por último, en «Todo está cumplido» es la Virgen la que tiene una gestualidad más alborotada, mientras que la Magdalena continúa en la misma postura con el cabello cobrizo parcialmente cubierto.



Fig.25. Gustave Doré,
«La Resurrección», *Sainte Bible*, 1866.



Fig.26. Alexandre Bida, «María ungiendo los pies
de Jesús», *Les Saintes Evangeles*, 1873.



Fig.27. James Tissot, «Vista desde la cruz», *La vie de Notre Seigneur Jésus-Christ*, 1886-1894,
Brooklyn Museum, Nueva York.

Toda la película de Zecca se articula por medio de una serie de capítulos a modo de cuadros o *tableaux* que recurren, como se ha mostrado, a obras anteriores que tratan las mismas temáticas. El recurso no sólo se realiza a los grabados de Doré, sino también, aunque no sea de manera directa, a obras más alejadas en el tiempo pero que perduran en la cadena simbólica de la *memoria social*. De este modo, el cine, en sus primeros momentos, nutre sus producciones con elementos procedentes de otras manifestaciones artísticas, tanto coetáneas como pretéritas. Esto sucede de manera destacada en las temáticas bíblicas que cuentan con una larga tradición de representaciones. Es decir, debido a la vasta tradición cultural de los distintos pasajes bíblicos, el cinematógrafo encuentra todo un repertorio de imágenes con las que construir sus producciones que, además, facilitan la inteligibilidad por parte del público. Al mismo tiempo, este tipo de películas creadas a partir de *tableaux*, son un elemento fundamental en los orígenes de este medio. Estos cuadros vivientes encontraron en el cine un gran campo de experimentación, a la vez que dotaban al medio de la legitimidad artística a la que aspiraba durante sus primeros años. La importancia que se concedía a este modo de crear las escenas cinematográficas era tal que en los catálogos de Pathé, en referencia a la versión de 1902 de esta misma película, se indican las obras utilizadas para la creación de las escenas, considerándolas como *documentos*, es decir, no entendiéndolas como interpretaciones personales de un artista sino como materiales auténticos que otorgan una veracidad y fidelidad histórica superior.³¹⁷

Con todo ello, se muestra cómo María Magdalena sigue siendo construida en concordancia con el personaje mítico de la patrística y, en consecuencia, se articula, en su condición de *mujer-concepto*, como la pecadora arrepentida. Sin embargo, queda pendiente responder una cuestión a la que se ha ido dando tentativas de respuesta a lo largo de estas páginas: entre las distintas mujeres que se fusionan en la Magdalena mítica, ¿a cuál de ellas se ha recurrido en la película de Zecca? Páginas atrás se planteaba la posibilidad de que fuera la pecadora de Lucas, y el recorrido realizado por la tradición cultural convencionalizada parece afirmarlo. No obstante, hay constancia de que Zecca utilizó como *documento* las ilustraciones de Doré: recuérdese que el artista del Ochocientos no representa a la mujer de Magdala arrodillada ante Jesús, sino que lo hace

³¹⁷ ROBERT, Valentine, «Le tableau vivant ou l'origine de l'art cinématographique», en RAMOS, Julie (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, París, Mare & Martin Editions, 2014, pp. 263-281 y ROBERT, Valentine, «Les tableaux animés de la production Pathé», *Cine&CIE. International Film Studies Journal*, vol. XIII, n° 21, otoño 2013, p. 20.

en su penitencia y, a pesar de ello, va acompañada del texto correspondiente a la narración lucana de la pecadora pública. Por lo tanto, ¿ha acudido Zecca a la fusión que ilustra Doré pero inspirándose en otras representaciones para crear el capítulo dedicado a su Magdalena? ¿O lo toma directamente de otros referentes? ¿Es simplemente el mito de la Magdalena como pecadora arrepentida el que lleva Zecca a la pantalla? ¿O podría entenderse que, dado que la película no sigue la narración de ningún evangelio en concreto, sino que los armoniza, el director hace uso no de las fuentes evangélicas sino de la tradición cultural? Posiblemente, no fuera motivo de interés para el director adentrarse en cuestiones relacionadas con el tema de las (con)fusiones, sino que es la figura mítica de la pecadora arrepentida la que funciona para plantear el centro del interés principal: la misericordia de Jesús y su capacidad de obrar milagros.

Relacionado con el uso de obras pictóricas para la creación de películas, la firma Pathé contaba, entre su personal, con Vincent Lorant-Heilbronn, encargado de los aspectos artísticos de las películas de temática histórica y bíblica. La intención de la firma, al otorgar tanta importancia a las producciones de esta temática, era convertirse en la compañía que asentara los estándares del género, de ahí la atención y el cuidado en los decorados, la puesta en escena y el recurso a la obra de Doré en el caso del film dirigido por Zecca. Pathé Frères, en los años previos al estreno de la película, había realizado otras producciones de temática bíblica. Además de las ya mencionadas sobre la vida de Jesús, se encuentran *Samsom et Dalila* (Ferdinand Zecca, 1902) y *La Vie de Moïse* (Lucien Nonguet, 1905), a las que siguen, entre otras, *Joseph vendu par ses frères* (Paul Gavault y Georges Berr, 1909) y *Le Judgement de Salomon* (Henri Andréani, 1912). Este interés por la historia sagrada tenía también como objetivo el afianzamiento de la firma en la naciente industria cinematográfica, ampliando su mercado al ofrecer sus producciones tanto a familias como instituciones, ya que estos films proporcionaban no sólo entretenimiento sino también una vertiente instructiva.³¹⁸

Al principio del capítulo se advertía de las problemáticas inherentes a los materiales de los inicios del cine, especialmente en lo que refiere a la datación y localización de los originales. Son numerosas las versiones de la película de Zecca, así como de las que le precedieron. Se ha indicado que la aquí analizada coincide en su mayor parte con el *storyboard* que se puede consultar en los archivos Gaumont Pathé. La única diferencia reside en que, en la versión analizada, aparecen más intertítulos y éstos están

³¹⁸ SHEPHERD, David J., *op. cit.*, pp. 42-44.

en inglés. Todo ello apunta a que se trata de la versión que se preparó para su distribución en el mercado norteamericano. Con este objetivo, Pathé instauró, en 1904, una oficina en Nueva York a la que le seguirían otras ciudades: Moscú en febrero de 1904, Bruselas en octubre de ese mismo año, Berlín en marzo del año siguiente...³¹⁹

La dificultad relativa a la datación y las distintas versiones procede también del modo en que la industria cinematográfica de primera hora estaba organizada. El exhibidor de las películas era el encargado último de terminar el producto, dado que las distintas firmas, en un primer momento, vendían sus bobinas y el exhibidor intervenía en el montaje final de las mismas. De ahí que se haya aplicado el calificativo de *semi-finis* a las obras de los primeros tiempos del cinematógrafo. Esta posibilidad que ofrece el producto *semi-acabado*, era aprovechada por los exhibidores para aumentar sus ingresos, ya que modificando las sucesiones de los *tableaux* de una misma película, se ofrecía al público proyecciones diferentes sin necesidad de comprar nuevos materiales. Es en 1907 cuando la casa Pathé introduce, junto al sistema de venta, el de alquiler, dos modalidades que convivirán hasta 1910. Es por ello que, previamente a esta fecha, los intentos de datación de cada una de las versiones, así como el empeño por encontrar o reconstruir una copia puramente original, resultan extremadamente complejas.³²⁰ Esta modificación del sistema de distribución de películas forma parte también de la estrategia de desarrollo de la firma que, al mismo tiempo, ampliaba también su dominio sobre la exhibición con la creación de un circuito permanente de cines. El propio director de la película, Ferdinand Zecca, fue otra pieza importante en el desarrollo de la compañía, ya que además de director era también supervisor de los cada vez más numerosos directores que se especializaban en las distintas temáticas.³²¹

Al igual que la película de Zecca, muchas otras producciones del momento se articulaban mediante la sucesión de *tableaux* para crear sus relatos bíblicos. En Italia, por ejemplo, Luigi Topi y Ezio Cristofari realizaron el film titulado *La Passione di Cristo* (1900). En la misma Francia, en fechas similares a la obra de Zecca, se llevaba a cabo

³¹⁹ Para las versiones de la película así como para la expansión de la casa Pathé véase: ABEL, Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1846-1914*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 23 y SHEPHERD, David J., *op. cit.*, pp. 61-63.

³²⁰ El concepto de productos *semi-finis* proviene de ELSAESSER, Thomas, «La notion de genre et le film comme produit "semi-fini": l'exemple de Weihnachtsglocken de Franz Hofer (1914)», *1895*, n° 50, 2006, pp. 67-86. En referencia a los problemas de datación, se puede consultar un artículo específico para las pasiones producidas por la firma Pathé: REDI, Riccardo, «La Passion Pathé, de Ferdinand Zecca, problème de datation», en GUIBERT, Pierre (dir.), *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, pp. 167-171. Todo ello queda sintéticamente recogido en BOILLAT, Alain y ROBERT, Valentine, *op. cit.*, pp. 32-55.

³²¹ ABEL, Richard, *The Ciné Goes to Town...*, pp. 9-21.

otro proyecto sobre Jesús: *La Vida de Cristo* (*La Vie du Christ*, 1906) dirigida por Alice Guy.³²² Con una duración de treinta y cuatro minutos en la versión a la que se ha tenido acceso, se presenta la vida de Jesús en una sucesión de *tableaux*. María Magdalena es introducida con el intertítulo «María Magdalena lavando los pies de Jesús». Al igual que en la escena de Zecca, Jesús se encuentra en un interior doméstico junto a otros hombres y varias mujeres. María Magdalena, en su entrada, se enfrenta al rechazo de dos de las mujeres que ordenan a los esclavos que sea expulsada de la casa. Jesús, por el contrario, le permite el paso. La mujer, adornada con collares, portando un tarro y con el cabello largo y suelto, se arrodilla ante Jesús repitiendo el gesto de la Magdalena de Zecca [fig.28]. Ambos personajes se levantan y María Magdalena, juntando los brazos en señal de agradecimiento ante la bendición recibida de Jesús, sale de la escena [fig.29].

En el contexto de la crucifixión, en concreto en el capítulo que lleva por título «La agonía», María Magdalena ostenta un protagonismo del mismo alcance que el de la Virgen. La escena comienza a modo de *tableau* estático, iniciándose el movimiento con la llegada de los romanos dispuestos a clavar la lanza en el costado de Jesús [fig.30]. En el episodio de «La resurrección», donde se ha hecho uso del trucaje para provocar la aparición de los ángeles y de Jesús, son numerosas las mujeres que acuden a la tumba, lideradas por María Magdalena. Sin embargo, como consecuencia de la noticia dada por el ángel fuera del sepulcro, María Magdalena se separa del grupo y, en lugar de mantenerse junto a sus compañeras, desaparece. El resto del grupo entra en el sepulcro encontrándose con la tumba vacía. Es en ese momento donde se termina la versión visualizada. Se trata de un final que sorprende, dado que la marcha de María Magdalena podría dar a entender que la película continúa y, en su retiro, se produjera la aparición del resucitado a la Magdalena en soledad. Es posible que la cinta original continuara, dado que en los archivos Gaumont Pathé se indica que la duración de la cinta es de treinta y siete minutos, tres minutos más que la visionada.

La construcción que Alice Guy realiza de María Magdalena sigue el mismo modelo que había utilizado Zecca pero, a diferencia de lo que sucedía en el film de la casa Pathé, en este caso la expresión del dolor de la mujer de Magdala no contrasta con el de la Virgen, sino que ambas presentan un sufrimiento sin grandes gestos de consternación. Por otra parte, si en la obra de Zecca eran las ilustraciones de Doré las que servían como *documento* para la elaboración de los *tableaux*, en este caso son las ya mencionadas

³²² Esta película tuvo otros dos títulos alternativos en francés: *La Passion* y *La Naissance, la Vie et la Mort du Christ*.

imágenes de Tissot las que se configuran como referente. Alice Guy, admiradora de este artista, consideraba las ilustraciones de Tissot como material privilegiado debido a que fueron creadas a partir de los bocetos del propio artista durante sus viajes a Tierra Santa.³²³ De hecho, el vestuario de María Magdalena en el film coincide con el que lleva el personaje en la obra de Tissot.



Fig.28.



Fig.29.



Fig.30.

Aunque la construcción que de María Magdalena se hace en las dos películas es similar, especialistas como Alison McMahan y Richard Abel consideran que la película de Alice Guy, por estar dirigida por una mujer, contiene unos rasgos propios que la diferencian de otras producciones de la época.³²⁴ En los últimos años, ha sido objeto de debate el tema del cine dirigido por mujeres y sus consecuencias a la hora de crear los films.³²⁵ Sin intención de profundizar en cuestiones propias del debate, bien es cierto que, como apuntan los autores mencionados, es notable que los tres milagros representados en la película de Guy estén relacionados con mujeres, entre ellos el de María Magdalena. Otra de las peculiaridades de la obra de Guy es que en determinadas escenas, como «La Natividad» o «La Crucifixión», la directora haya optado por prestar mayor atención a los

³²³ MCMAHAN, Alison, *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*, Nueva York-Londres, Continuum, 2002, pp. 102-103.

³²⁴ MCMAHAN, Alison, *Alice Guy Blaché...*, pp. 102-103 y ABEL, Richard, *The Ciné Goes to Town...*, pp. 164-166.

³²⁵ Véase como ejemplo BOLLAIN, Iciar, «Cine con tetas», *DUODA. Revista d'Estudis Feministes*, nº 24, 2003, pp. 89-93.

personajes femeninos. No obstante, que en la autoría de la obra aparezca una mujer no impide que en la construcción del personaje se haya acudido a la Magdalena mítica y las connotaciones que ello implica.

Un elemento común que presentan ambas producciones es el estilo *tableau*, considerado por Richard Abel como «especialmente característico del cine francés de atracciones».³²⁶ El término «cine de atracciones» fue acuñado por Tom Gunning en la década de 1980 para referirse a las películas anteriores a 1908. En estas obras, el interés no recaía tanto en la narración de una historia como en la capacidad tecnológica de la nueva maquinaria. En otras palabras, no era el relato el que constituía el foco principal sino «presentar series de vistas a una audiencia fascinada por su poder ilusorio».³²⁷ De este modo, se trata de unas producciones centradas en revelar la capacidad mostrativa del cinematógrafo, siendo la historia narrada el espacio donde mostrar las novedades de la maquinaria cinematográfica. Este tipo de cine sería el predominante hasta que se diera paso a la fase de *narrativización*, con D.W. Griffith como principal exponente. La relación con el espectador también cambia en una y otra modalidad: mientras que en el cine de atracciones se busca satisfacer la curiosidad del espectador por medio de la sorpresa –creada con los distintos trucajes–, en el cine narrativo es el suspense el que mantiene al espectador atento al desarrollo de la trama. Asimismo, mientras que en el primero es la brevedad la que domina las creaciones, en el segundo, para crear dicho suspense, se aumenta la extensión del metraje. No obstante, no deben ser entendidas ambas categorías como opuestas o excluyentes dado que coexisten, aunque en cada momento sea una u otra la predominante.³²⁸

³²⁶ ABEL, Richard, «Booming the Film Business: The Historical Specificity of Early French Cinema», en ABEL, Richard (ed.), *Silent Film*, Londres, Atholone Press, 1996, p. 113.

³²⁷ GUNNING, Tom, «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, 1986, p.64. La acuñación del término hay que entenderla en el seno de la renovación historiográfica, iniciada a finales de los años 70, y sus cuestionamientos de las premisas planteadas por la generación anterior de historiadores del cine –Lewis Jacobs, Georges Sadoul y Jean Mitry, entre otros– en relación al cine de los primeros tiempos. Así, se hace una crítica a la concepción del primer cine como preparatorio del posterior, es decir, al enfoque evolucionista que considera al primero como estadio imperfecto. Desde los postulados revisionistas, se rechazan estas lógicas y la concepción de la historia del cine como una evolución lineal. En definitiva, se rechaza la idea de que el cine sólo se convierte en cine cuando explota su capacidad para contar historias. Respecto a los cambios en las consideraciones referentes al cine de los primeros tiempos véase GUNNING, Tom, «“Now you see it, now you don’t”. The temporality of the cinema of attractions», en GRIEVESON, Lee y KRÄMER, Peter (eds.), *The Silent Cinema Reader*, Londres–Nueva York, Routledge, 2004, pp. 41-50 y GAUDREAULT, André, «Del “cine-primitivo” a la “cinematografía-atracción”», *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 26, 2007, pp. 10-28 (Traducción de «From “Primitive cinema” to “Kine-Attractography”» en STAVREN, Wanda (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 85-104).

³²⁸ Véase GUNNING, Tom, «“Now you see it, now you don’t”. The temporality of the cinema of attractions», pp. 41-50 y GUNNING, Tom, «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», pp. 63-70.

Dicho esto, ¿coincide la película de Zecca con las características del cine de atracciones? Como se ha visto, se trata de una película con numerosos efectos especiales, compuesta a base de *tableaux*, con cámara fija en prácticamente todas las escenas que, a su vez, pueden ser reproducidas y vendidas como independientes... Por todo ello, la respuesta inicial sería afirmativa. Sin embargo, son diversas las matizaciones que han de realizarse debido a la amplitud del término «cine de atracciones». Es necesario tener en cuenta que dicho término engloba un periodo de tiempo en el que se incluyen películas que van desde *Salida de los obreros de la fábrica* (Hermanos Lumière, *La Sortie des usines Lumière*, 1895) y *Ejecución de un elefante* (Thomas Edison, *Electrocuting an Elephant*, 1903), a otras como las de Zecca o Guy. Se trata de películas muy diferentes entre sí, por lo que resulta pertinente acudir a las divisiones realizadas por André Gaudreault, ya que el desarrollo narrativo de unas y otras nada tiene que ver ni en su complejidad ni en su extensión. Este autor concibe una primera fase que abarcaría desde el nacimiento del cine hasta 1908, denominada *cine mostrativo de atracciones*, y una segunda –desde 1908 hasta 1914–, designada como *sistema de integración narrativa*. En la primera, la narración estaría supeditada a la mostración de los efectos y a generar sorpresas en el público, mientras que en la segunda los trucajes irían, progresivamente, quedando al servicio de los fines narrativos.³²⁹

Si se atiende a la división de Gaudreault, la película de Zecca se encontraría en una fase intermedia, dado que si bien es cierto que tiene una duración considerable y narra una historia con numerosos acontecimientos que cuentan, muchos de ellos, con un principio de causalidad narrativo; también hay que indicar que, en muchos aspectos –el más evidente el efecto *tableau*–, el film remite a las atracciones, uniéndose a ello los numerosos efectos especiales y el uso que del color se hace, aunque en ocasiones tiene un significado argumental –para indicar la nocturnidad de las escenas, por ejemplo–, en otros responde a la atracción visual y al deseo de exhibir la capacidad tecnológica del cine.³³⁰ Por último, en relación al cine de atracciones, y en concreto a las pasiones, Vicente J. Benet indica que «las imágenes que escenifican algunos de sus momentos culminantes son perfectamente comprensibles porque forman parte de referentes

³²⁹ GAUDREAULT, André, «Del “cine-primitivo” a la “cinematografía-atracción”», p. 26.

³³⁰ Aproximadamente un tercio de los capítulos que conforman la película cuenta con algún truco, especialmente el truco por sustitución: capítulos 1, 3, 5, 10, 15, 16, 18, 30, 33, 34.

culturales que todo el mundo conoce (...). No necesitan grandes justificaciones narrativas para trasladarse a imágenes fácilmente reconocibles por el público del momento».³³¹

En definitiva, es en esta suerte de films donde se desenvuelven las primeras puestas en escena de la vida de Jesús y así también de María Magdalena. Las obras de Zecca y Guy comparten temática, están producidas por dos compañías en competencia –Pathé y Gaumont–, en las mismas fechas y en el mismo país; una fue dirigida por un hombre y la otra por una mujer; ambas pertenecen a la etapa del anacronocine, una con inclusiones de color y la otra en blanco y negro; y tanto la una como la otra participan del cine elaborado por medio de *tableaux* inspirados en las biblias ilustradas del Ochocientos. ¿De qué manera incide todo ello en la construcción de María Magdalena? El personaje mostrado en ambas películas, lejos de presentar una articulación novedosa, continúa el esquema formulado, siglos atrás, por Gregorio Magno. Así, se da una constante generalizada de continuidad que, en parte, se debe a motivos artísticos. Es decir, el primer cine religioso se articula a modo de estampas piadosas que tienen en la pintura y los grabados su principal referente visual, como se ha mostrado con Doré para el film de Zecca o con Tissot para la obra de Alice Guy. Este recurso, como se ha dicho anteriormente, forma parte del discurso de legitimación del cine en sus primeros años.

Otro motivo de esta continuidad se encuentra en el hecho de que el cine religioso no deja de ser cine histórico, categoría en la que es común el uso de obras pictóricas como referentes directos, ya sea por motivos de comodidad o bien por dar fidelidad a unas escenas conocidas previamente por los espectadores a través de otras manifestaciones culturales.³³² Por último, en lo que refiere a los atributos de la mujer de Magdala, se continúan utilizando los tradicionales de su personaje, como los largos cabellos, el frasco de perfume o la vestimenta con ciertos adornos que evidencian su vida de pecadora. En definitiva, la aparición de María Magdalena en el nuevo medio no implica una nueva visión de su figura, sino que se continúa la línea iniciada en la patrística y codificada a lo largo del tiempo en la tradición cultural, todo ello bajo el dominio de interpretaciones propias de la mentalidad androcéntrica.

³³¹ BENET FERRANDO, Vicente J., *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 44.

³³² Un ejemplo posterior del uso de pinturas en el cine histórico es el film de Juan de Orduña *Locura de Amor*, de 1948, en el que se emplean, directamente, las obras de Eduardo Rosales (*El Testamento de Isabel la Católica*, 1864) y de Francisco Pradilla (*Juana la loca*, 1877) para la elaboración de determinadas escenas.

1.3. El interés por María Magdalena (1912-1923)

Hasta ahora, el personaje de María Magdalena ha oscilado entre la no-construcción que hacían de ella los hermanos Lumière (1898) y su inclusión como personaje construido a partir de la pecadora arrepentida en las obras de Zecca y Guy. En el periodo que abarca de 1912 a 1923, se produce un auge del protagonismo de María Magdalena y, en consecuencia, los acontecimientos de su vida adquieren mayor desarrollo narrativo, por lo que se amplían los elementos utilizados para la construcción de su personaje. A continuación, se analizan dos películas en las que se muestra este cambio: un film estadounidense, *Del pesebre a la cruz* (Sidney Olcott, *From the Manger to the Cross*, 1912) y uno italiano, *Cristo* (Giulio Antamoro, *Christus*, 1916). No obstante, otros films de este mismo periodo, sin ser analizados en profundidad, son utilizados para completar el ámbito conceptual e imaginario del que forman parte las dos obras objeto de estudio. A este respecto, hay que recordar que en el caso de dos de estas producciones tan sólo se ha podido acceder a las obras de teatro que traducen. Aun considerando que se trata de creaciones distintas, y respetando la diferencia y la identidad propia de cada uno de los códigos –teatral y cinematográfico–, se ha optado por incluirlas por ser de utilidad para conocer, al menos a nivel orientativo, la manera de entender a la mujer de Magdala.

1.3.1. El mito asumido de la Magdalena en *Del pesebre a la cruz* de Sidney Olcott (1912)

En 1912 se estrenaba *Del pesebre a la cruz*, película estadounidense dirigida por Sidney Olcott y producida por Kalem Company.³³³ El film de Olcott, sin sonido sincronizado, está rodado en blanco y negro aunque cuenta con algunos fotogramas tintados en azul. En ningún momento se recurre a los efectos especiales, como sí sucedía en las obras de los Lumière y de Zecca. Por el contrario, se hace uso de la luz como elemento dotado de significado. Los intertítulos son numerosos y de diferente naturaleza: por una parte, los que marcan el inicio de cada capítulo; por otra, los que intercalan

³³³ Ese mismo año, Enrico Guazzoni estrenaba *Quo Vadis*. Entre la producción de Zecca y la de Olcott se habían producido numerosas películas de temática bíblica, en las que, por lo leído en la bibliografía especializada, María Magdalena no tenía entidad verdadera. Algunos de estos films son: *El beso de Judas* (Armand Bour, *Le Baiser de Judas*, 1908), *Christ in Croix* (1910) dirigida por Louis Feuillade y *Il Danaro di Giuda* (Luigi Maggi, 1910). Véase DUMONT, Hervé, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Version PDF augmentée et actualisée de l'ouvrage paru en automne 2009 à Nouveau Monde Editions (Paris) et à la Cinemathèque suisse (Lausanne), 2013, p. 391. Disponible en <https://goo.gl/OdrMMW> [Última consulta 09/10/2016].

versículos de los evangelios, con sus respectivas referencias, colaborando en el discurso narrativo.³³⁴ Los intertítulos iniciales presentan la película como una revisión de la vida de Jesús de acuerdo con las narraciones del evangelio, incluyendo un mapa de Tierra Santa donde el film fue rodado. Con una duración total de una hora y diez minutos, el film se articula por medio de ocho capítulos.³³⁵

En la sección dedicada a los milagros, se incluye el episodio de la pecadora de Lucas, haciendo referencia explícita a Lucas 7,37. La escena se desarrolla del mismo modo que en las obras de Zecca y Guy: Jesús, acompañado de otros hombres en un interior, recibe a la mujer de largos cabellos portadora del frasco, cuyo contenido derrama sobre sus pies, secándolos luego con los cabellos. Con otro intertítulo se ofrece el texto del versículo 47: «Sus pecados, que son muchos, le son perdonados». La mujer, que se encontraba arrodillada, entrelaza las manos sobre el pecho y, recibiendo el perdón de Jesús —«Tu fe te ha salvado. Vete en paz» (Lc 7,50)—, se incorpora alzando los brazos [fig.31]. La diferencia fundamental respecto a las películas previamente analizadas radica en que, en este caso, la pecadora de Lucas es, en principio, presentada como tal y no (con)fundiéndola con María Magdalena. Con este episodio se cierra el capítulo correspondiente a los milagros. La sección siguiente, «Escenas del ministerio», continúa con la narración lucana:

«Yendo ellos de camino, entró en un pueblo; y una mujer, llamada Marta, le recibió en su casa. Tenía ella una hermana llamada María, que, sentada a los pies del Señor, escuchaba su palabra, mientras Marta estaba atareada en muchos quehaceres. Al fin, se paró y dijo: “Señor, ¿no te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo? Dile, pues, que me ayude”. Le respondió el Señor: “Marta, Marta, te preocupas y te agitas por muchas cosas; y hay necesidad de pocas, o mejor, de una sola. María ha elegido la mejor parte, que no le será quitada». (Lc 10,38-42).

Más adelante, y siguiendo a Mateo 26,7, se produce la unción en Betania en la que, al igual que en la escena anterior, su protagonista no es (con)fundida con la Magdalena, al menos de manera explícita en los intertítulos [fig.32,33]. Por todo ello se puede afirmar que, *a priori*, María Magdalena ha quedado, al igual que sucedía en el film de los Lumière, en el anonimato.

³³⁴ En lo referente a los intertítulos, se han detectado ciertas modificaciones respecto a los textos de la *Biblia de Jerusalén*. Ello responde, según indica Judith Buchanan, a que el texto empleado por Olcott es la *King James Bible* o *Authorised Version* —tal y como se la conoce en Reino Unido—, teniendo como consecuencia que el film refleje una vertiente protestante derivada de la fuente empleada, véase BUCHANAN, Judith, *op. cit.*, pp. 52-53.

³³⁵ 1. «Anunciación e infancia de Cristo», 2. «Huída a Egipto», 3. «La etapa de juventud», 4. «Tras años de preparación: proclamada por Juan el Bautista», 5. «La llamada a los discípulos», 6. «El inicio de los milagros», 7. «Escenas del ministerio», 8. «Los últimos días de la vida de Jesús».



Fig.31.



Fig.32.



Fig.33.

Pero, ¿qué sucede cuando es la misma actriz la que interpreta todos los personajes? ¿Y si a ello se añade que, en el reparto de la película, junto al nombre de la actriz, Alice Hollister, aparece el de María Magdalena? Si además se tiene en cuenta que ni la pecadora de Lucas, ni María hermana de Marta, ni la mujer que realiza la unción en la casa del leproso aparecen como personajes en el reparto... ¿Se ha dado por supuesta la fusión de todas las mujeres bajo la figura de la Magdalena? Dada esta situación, se abren nuevas vías a la hora de entender la construcción que de la Magdalena se ha realizado.³³⁶ Junto a la pecadora de Lucas, de la que ya se ha mostrado la tradición en el apartado anterior, hay que añadir a María de Betania y a la mujer que unge a Jesús en esa misma localidad. En capítulos anteriores se ha explicado cómo, por parte de los Padres de la Iglesia, se fue creando la Magdalena mítica mezclándola con estos personajes que, a su vez, fueron fusionados en uno solo. En la *Leyenda Dorada* se recoge la tradición por la que María Magdalena es entendida como la hermana de Marta y Lázaro:

«María, llamada también Magdalena, por el castillo de Magdalo en que vivió, perteneció a una familia descendiente de reyes; por tanto, de mucho abolengo. El castillo de Magdalo estaba situado en Betania, localidad próxima a Jerusalén y distante no más de dos millas del lago de Genesareth. María y sus hermanos, Lázaro y Marta, a la muerte de sus padres, que se llamaron él Siro y ella Eucaria, poseyeron durante algún tiempo en común la citada fortaleza y gran parte de la ciudad de Jerusalén; pero luego, al dividir entre sí el abundante patrimonio que sus progenitores les legaron, a María le correspondió el mencionado castillo de Magdalo; de ahí su sobrenombre de Magdalena; a Lázaro le tocaron las posesiones que tenían en la capital del reino, y Marta se quedó con el pueblo de Betania».³³⁷

³³⁶ En la versión visualizada –edición de 1994 realizada por *Film Preservation Associates*–, al final del metraje, se incluye el reparto de papeles y Alice Hollister es identificada con María Magdalena, mientras que María de Betania y la pecadora de Lucas quedan fuera del listado. En la bibliografía consultada sucede lo mismo, de ahí que se haya entendido que, aunque no es explícito en el material propiamente dicho, dentro del personaje de la Magdalena se fusionen el resto de mujeres. Véase REINHARTZ, Adele (ed.), *Bible and Cinema: Fifty Key Films*, Londres–Nueva York, Routledge, 2013, p. 98; SMITH, Gary A., *Epic Films: Casts, Credits and Commentary on More Than 350 Historical Spectacle Movies*, Jefferson, McFarland, 2004, p. 88; PARRILL, William B., *European Silent Film on Video: A Critical Guide*, Jefferson, McFarland, 2006, p. 159. Junto a la bibliografía, las bases de datos consultadas apuntan la misma idea. Esto sucede en, por ejemplo, Internet Movie Data Base (IMDb) <http://goo.gl/3ZTSm3> [Última consulta 09/10/2016].

³³⁷ VORÁGINE, Santiago, *op. cit.*, p. 383.

En el mismo texto, se continúa la historia de María Magdalena, vinculándola, al mismo tiempo, a la pecadora de Lucas y a la mujer que unge a Jesús en casa del leproso, ya que, como se desprende de las palabras de Santiago de la Vorágine, se considera que Simón el leproso y Simón el fariseo son un mismo personaje:

«(...) las gentes, cuando hablaban de ella, como si careciera de nombre propio designábanla generalmente por el apodo de “la pecadora”. Había oído ella hablar mucho de aquel Cristo que iba de unos lugares a otros siempre predicando. Un día, al enterarse de que estaba en Jerusalén, movida por el Espíritu divino se presentó en casa de Simón el Leproso, en donde según sus noticias hallábase Jesús comiendo; pero, avergonzada por la mala reputación que tenía, no atreviéndose a entrar ostensiblemente en la sala donde Jesús comía con algunos hombres justos y famosos por su severidad, entró disimuladamente, procurando que los comensales no la vieran, y, adoptando las precauciones necesarias para pasar inadvertida, postróse en el suelo junto al Señor, lavóle los pies con sus lágrimas, enjugóselos con sus propios cabellos y seguidamente derramó sobre ellos un riquísimo perfume que consigo había llevado. (...) A pesar de las cautelas tomadas por María, el fariseo Simón, es decir, el dueño de la casa, la vio entrar y espío desde su puesto lo que la mujer hacía».³³⁸

El ciclo titulado *Vida de María Magdalena* de la capilla Guidalotti-Rinuccini (Santa Croce, Florencia) es una muestra de cómo María Magdalena fue asimilada con María de Betania y, a la vez, con la pecadora de Lucas. Así, la primera escena corresponde a la unción realizada por la pecadora de Lucas en casa del fariseo, seguida por el momento en que Marta recrimina a María por no ayudarla en las tareas domésticas [fig.34]. El gesto de la unción fue un elemento fundamental tanto en las leyendas medievales como en la literatura franciscana, atmósfera en la que fue concebido este ciclo de la Magdalena. En consonancia con los principios de esta orden, la imagen de «Cristo en casa de María y Marta» hace referencia a la *vita mixta* de los franciscanos, combinación de la vida contemplativa y la activa a partir del episodio de Lucas 10,38-41 que es, precisamente, el encarnado en este fresco. En las *Meditationes viate Christi*, en el capítulo dedicado a las virtudes de la vida activa y la contemplativa, se explica que Marta, representante de la primera, alcanza la virtud por medio de las buenas obras, mientras que María lo hace por el intelecto, cuestión previamente tratada por San Agustín.³³⁹

³³⁸ VORÁGINE, Santiago, *op. cit.*, pp. 383-384.

³³⁹ Agustín de Hipona, *Sermo* 179; PL XXXVIII, 967-970. ERHARDT, Michelle E., «The Magdalene as a Mirror: Trecento Franciscan Imagery in the Guidalotti-Rinuccini Chapel, Florence» en ERHARDT, Michelle E. y MORRIS, Amy M. (eds.), *op. cit.*, pp. 33-36.



Fig.34. Giovanni da Milano, «Cristo en casa de María y Marta» de *Vida de María Magdalena*, ca. 1363-1371, *Cappella Guidalotti-Rinuccini*, Santa Croce, Florencia.

Al igual que la producción de Ferdinand Zecca tomaba como referente la *Sainte Bible* de Gustave Doré, en este caso se recurre a la de Tissot, como sucedía en el film de Alice Guy. Así, Tissot identifica a María Magdalena con María de Betania, reproduciendo la escena en la que, mientras María escucha sentada a los pies de Jesús, Marta se encarga de las tareas domésticas. Del mismo modo, en la película se ha incluido la recriminación de Marta a María por no ayudarla [fig.35,36]. La misma escena había sido representada también por Gustave Doré [fig.37], además de contar con toda una tradición anterior, como demuestra, por ejemplo, la obra de Tintoretto *Cristo en casa de Marta y María* (Alte Pinakothek, Munich, c. 1580) o la de Johannes Vermeer de 1655 [fig.38]. De esta forma, María Magdalena, además de ser conceptualizada como pecadora arrepentida, también es concebida como representación de la vida contemplativa por haber «elegido la mejor parte», añadiéndose así otra faceta a la *mujer-concepto*. La representación de esta vertiente en la tradición cultural se realiza, en ocasiones, con la Magdalena inmersa en la lectura [fig.39]. Esta faceta de la Magdalena mítica como personaje contemplativo, hizo que distintas místicas –como Hildegarda de Bringen (ca. 1098-1179), Catalina de Siena (1347-1380) o Brígida de Suecia (ca. 1303-1373)–, retiradas del mundo y dedicadas a la contemplación, encontraran en María Magdalena un ejemplo de inspiración.³⁴⁰

En lo que refiere a la crucifixión, la película centra la atención en Jesús, sin prestar apenas protagonismo a aquéllos que presenciaron los acontecimientos, por lo que la figura de María Magdalena, así como la de la Virgen, quedan prácticamente anuladas. Sidney Olcott termina su película con la crucifixión sin incluir en el metraje las escenas de la

³⁴⁰ Para la relación de María Magdalena con las místicas véase HASKINS, Susan, *op. cit.*, pp. 201-204.

resurrección. Por otra parte, con los intertítulos del principio se declara, abiertamente, la voluntad de fidelidad a los evangelios, tanto en los acontecimientos como en las localizaciones en las que tuvieron lugar éstos. Los aspectos formales y técnicos están pensados también en función de este deseo de veracidad. Como se ha indicado anteriormente, la obra de Olcott está rodada con cámara frontal fija y con ausencia de trucajes más allá del tintado de determinados fragmentos en azul para indicar la nocturnidad del momento. Esta simplicidad técnica es explicada por Judith Buchanan como consecuencia del deseo del director por concentrar la atención en las localizaciones y por mantener la fidelidad textual interviniendo lo mínimo posible.³⁴¹



Fig.35. James Tissot, «María Magdalena a los pies de Jesús», *La vie de Notre Seigneur Jésus-Christ*, 1886-1894, Brooklyn Museum, Nueva York.



Fig.36.

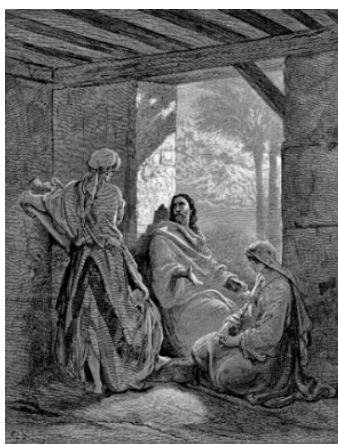


Fig.37. Gustave Doré, «Jesús en casa de Marta y María», *Sainte Bible*, 1866.



Fig.38. Johannes Vermeer, *Cristo en casa de Marta y María*, 1655, National Gallery of Scotland, Edimburgo.



Fig.39. Ambrosius Benson, *María Magdalena leyendo*, ca. 1520, National Gallery, Londres.

³⁴¹ BUCHANAN, Judith, *op. cit.*, pp. 52-54.

Por otra parte, en páginas anteriores, se ha hecho referencia a las posibles consecuencias de que una mujer sea la creadora del film, como sucedía en el caso de Alice Guy. En el film de Olcott, aunque no es una mujer la que dirige la cinta, sí que lo es la autora del guion: Gene Gauntier. Al respecto, W. Barnes Tatum considera que el guion resalta el papel de las mujeres, haciendo especial hincapié en el tema de Marta y María. Asimismo, afirma Tatum, en el relato no se han incluido pasajes bíblicos que presenten a mujeres en papeles negativos, como por ejemplo la seductora Salomé en su baile ante Herodes, o la mujer adúltera, indicando este autor que «no hay duda de que el tratamiento positivo de las mujeres a lo largo de la película refleja la mano propia de la guionista, Gene Gauntier».³⁴²

Si se tiene todo ello en cuenta, ¿afectan tanto el deseo de fidelidad a los evangelios como la participación de una mujer en la película al personaje de María Magdalena? Sin traicionar explícitamente la narración evangélica, el film, en lo referido a María Magdalena, está creando conexiones que no pertenecen a los relatos de los evangelistas sino que, como se ha mostrado, proceden de toda una tradición interpretativa iniciada en la patrística y perpetuada en textos piadosos y manifestaciones visuales. De este modo, mientras que en ningún momento aparece el nombre de la Magdalena —dado que en los textos del evangelio utilizados no es mencionada— sí que se muestra como asumido que todas las mujeres de estos pasajes son sólo una y que ésta es María Magdalena. En otras palabras, en el film de Olcott, ni se traiciona explícitamente lo escrito en los evangelios, ni se abandona a la Magdalena multiforme de la tradición mítica; una tradición que mantiene una línea misógina y androcentrista ejemplificada en la construcción de este personaje. Si a ello se añade que Olcott no representa la resurrección, acontecimiento fundamental en lo que a la importancia de María Magdalena se refiere, la intervención de la guionista, para el caso de este personaje, no ha supuesto una variación a la hora de entenderlo, ya que la mujer de Magdala es concebida como una arrepentida que ha sabido cambiar la vida de pecado por la contemplativa.

³⁴² TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, p. 26.

1.3.2. María Magdalena, cortesana y testigo de la resurrección: *Cristo* (Giulio Antamoro, 1916)

Cuatro años después de la película de Olcott, en Italia se estrena *Cristo* (*Christus*, 1916), película de una hora y veintiocho minutos de duración, dirigida por Giulio Antamoro y producida por la compañía Cines. Con numerosos capítulos divididos por intertítulos, la película cuenta también con otros que reproducen diálogos extraídos de los evangelios, citas de los mismos y referencias a conocidas pinturas y esculturas, como es el caso de *La última cena* de Leonardo Da Vinci o *La piedad* de Miguel Ángel, que sirven para configurar algunos de los *tableaux vivants* que forman parte del film. El relato se inicia con la anunciación y finaliza con las apariciones de Jesús resucitado. Se trata de fotogramas en blanco y negro –sin tintado ni coloreado de ningún tipo–, con gran cantidad de escenas en las que se hace uso del truco por sustitución, dominando los planos generales y medios con la cámara generalmente fija, a excepción de determinados momentos en los que realiza movimientos para seguir el recorrido de los personajes. El uso de la luz adopta, en algunos casos, una carga significativa para destacar sucesos especiales, como el nacimiento en Belén o la resurrección. En determinados momentos se hace uso del montaje alternado, como es el caso de la escena en la que aparece por primera vez María Magdalena y que a continuación se analiza.³⁴³

Tras el título «María Magdalena», en el patio de un palacio, junto a una mesa llena de lujosos objetos, la mujer, con un traje muy adornado, repleta de joyas y con el cabello ricamente elaborado, aparece recreándose en el reflejo de su propia imagen en el espejo. Mediante el montaje paralelo, se muestra a Jesús por las calles acompañado de niños portadores de flores. De nuevo en el interior, María Magdalena se acerca al balcón y un intertítulo informa al espectador del motivo de la acción: ha oído una voz lejana que le ha llevado a asomarse, adoptando una postura sensual. Con la mirada dirigida hacia el lugar por donde se aproxima Jesús, la mujer coge las flores que previamente había preparado y las asoma a la calle. Sin embargo, la alegría desaparece al ver a Jesús, momento en que la Magdalena, con gesto de desgracia, deja caer las flores al suelo al tiempo que recoge los brazos sobre el pecho y se marcha contrariada. Totalmente abatida, pide a sus esclavos que le acerquen un manto y uno de los frascos que tenía sobre la mesa. La capa, de tono claro y semitransparente, es utilizada por la mujer para cubrirse por completo. Ya en las

³⁴³ El montaje alternado es aquél que «ofrece la yuxtaposición de dos o más acciones estrictamente contemporáneas», lo que David Bordwell denomina «montaje paralelo», véase CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Vocabulario...* p. 71.

calles, la Magdalena pregunta dónde puede encontrar a Jesús y, con un intertítulo se da paso a la escena siguiente: «María Magdalena en casa del fariseo» [fig.40]. La mujer, arrodillada ante Jesús, se quita la túnica y saca a relucir la larga y oscura cabellera que utiliza para secar los pies de éste. Con un intertítulo se incluyen las palabras del ungido: «sus muchos pecados son perdonados porque ha amado mucho». A continuación, con un plano general, se muestra a Jesús colocando su mano sobre la cabeza de la mujer que – tras una ampliación del plano– se marcha terminando así la sección dedicada a este personaje [fig.41].



Fig.40.



Fig.41.

En la muerte de Jesús, entre una espesa y abundante niebla, María Magdalena se encuentra abrazada a los pies de la cruz. A continuación, está presente en la colocación del cuerpo en el sepulcro donde, abatida y cabizbaja, ocupa la parte central del plano. Con un intertítulo se indica que «el cuerpo, cubierto con bálsamos, estaba envuelto en el sudario» que María Magdalena termina de colocar sobre el cuerpo. Fuera del sepulcro, todos los presentes observan cómo la puerta de acceso es cerrada con una pesada piedra. Tras el título «La vigilia dolorosa» se muestra, en una azotea, a la Virgen, a María Magdalena y a otra de las mujeres presente en la crucifixión. La resurrección se inicia con los soldados fuera del sepulcro en el momento que, por medio del truco de sustitución y el juego de la iluminación, cae la piedra que le daba cierre, apareciendo Jesús cuya presencia provoca la huida de los romanos. En el siguiente capítulo –«La luz de Cristo resucitado en los ojos maternos»–, las mujeres, en la azotea, dirigen los brazos hacia la brillante luminosidad que proviene de fuera de campo. Por medio del montaje alternado, se retorna a la imagen de Jesús. A continuación, bajo el título «*Noli me tangere*. La nueva primavera en las ánimas y en la tierra», María Magdalena, en soledad, se encuentra en medio de un jardín en donde se produce la aparición del resucitado. Ella, deseosa de abrazar a Jesús, se aproxima hacia él encontrando la prohibición del contacto. Mientras la mujer está arrodillada a los pies de Jesús, éste desaparece por medio del truco de

sustitución y, el jardín que era marchito, se recubre de flores. Tras este episodio, Jesús se aparece a los discípulos poniendo fin a la película.

Antamoro, al igual que los cineastas anteriores –Zecca, Guy y Olcott– ha creado a su Magdalena a partir de la (con)fusión con la pecadora. No obstante, aunque pocos minutos antes de que se produzca la presentación de la Magdalena se ha escenificado el capítulo de la mujer adúltera que Jesús salva de morir lapidada, ambas mujeres no han sido fusionadas. A diferencia de las películas anteriores, se ha presentado a la mujer previamente al episodio en casa del fariseo. Así, María Magdalena aparece por primera vez como una rica cortesana rodeada de lujos, con multitud de adornos que cubren su cuerpo y cabello, dotándola de una belleza en la que se regocija observándose en el espejo [fig.42]. Con esta construcción, Antamoro está introduciendo en el audiovisual un elemento que también forma parte de la tradición de la mítica mujer de Magdala: la belleza terrenal y, en consecuencia, la vanidad. Ya Gregorio Magno, en su homilía sobre la pecadora, había desarrollado la idea del culto de la Magdalena hacia a su propio cuerpo y a su belleza.³⁴⁴ De este modo, Antamoro ha continuado la idea de Gregorio Magno al contrastar, con escenas sucesivas, la vida de la Magdalena antes y después del contacto con Jesús. Con la inclusión de su vida previa, el énfasis recae no sólo en su vertiente de pecadora, sino también en lo trascendental y poderoso de su conversión. En la película se muestra, en sintonía con el texto de Gregorio Magno, cómo la mujer toma uno de sus tarros de perfume para llevarlo a casa del fariseo, de modo que los ricos ungüentos que había utilizado para su cuerpo, los destina ahora para ungir el cuerpo de Jesús.

Por otra parte, como ya se ha adelantado, la imagen de la Magdalena frente al espejo refiere a otra faceta de su composición como *mujer-concepto*: la vanidad. De hecho, existen precedentes a la hora de mostrar a la Magdalena como ejemplo de la vanidad acompañándola del espejo. Entre ellos se encuentra la obra de Caravaggio en la que, en su (con)fusión con María de Betania, María Magdalena aparece siendo recriminada por su hermana Marta [fig.43]. En la literatura también se encuentran ejemplos de esta faceta, especialmente en las pasiones del final de la Edad Media en las que se enfatiza el contraste de la vida de la mujer antes y después de conocer a Jesús. Esto sucede, entre otras obras, en la *Vienna Passion Play* del siglo XIV o en el *Carmina Burana*, en donde la mujer proclama su pasión por adornar su cuerpo con carísimos cosméticos. La vida de María Magdalena como cortesana entregada a los placeres terrenales fue recogida también por

³⁴⁴ Gregorio Magno, *Homiliarum in Evangelia*, 33, 2; PL LXXVI, 1594, reproducido en las páginas 128-129 del presente trabajo.

Santiago de la Vorágine: «Magdalena era muy rica; pero como las riquezas y los placeres suelen hacer buenas migas, a medida que fue tomando conciencia de su belleza y de su elevada posición económica, fuese dando más y más a la satisfacción de caprichos y de sus apetitos carnales».³⁴⁵ Todo este alarde de vanidad, énfasis de la belleza terrenal y los lujos, cambia tras la conversión de la Magdalena, evidenciándose todo ello en su aspecto: el cabello, que había estado artificiosamente trabajado, pasa a estar suelto, sin adornos y semicubierto con un manto, mientras que el cuerpo, en el que habían brillado todos los brocados de las vestiduras y las joyas, aparece cubierto con amplias y oscuras telas.

Durante la crucifixión, el papel de la Magdalena no es destacado, a diferencia de la resurrección, momento en que su personaje alcanza verdadero protagonismo al ser la primera testigo del acontecimiento, aunque previamente la luz divina haya informado también a su madre y a la otra María. Esto último está en relación directa con otro episodio de la película que forma parte de la infancia de Jesús. Se trata del momento en que la Virgen, al mirar a su hijo, aún pequeño, observa cómo la posición de sus brazos genera una sombra en forma de cruz, señal que hace desfallecer a la madre al vislumbrar así el destino de su hijo [fig.44,45].



Fig.42.



Fig.43. Caravaggio, *Marta y María Magdalena*, ca. 1598, *Detroit Institute of Arts*, Detroit.



Fig.44.



Fig.45.

³⁴⁵ VORÁGINE, Santiago, *op. cit.*, p. 383. En relación a los dos otros ejemplos citados, véase ANDERSON, Joanne W., «Mary Magdalene and her Dear Sister: Innovation in the Late Medieval Mural Cycle of Santa Maddalena in Rencio (Bolzano)», en ERHARDT, Michelle A. y MORRIS, Amy M. (eds.), *op. cit.*, p. 67.

El relato visual de la aparición de Jesús resucitado ante María Magdalena cuenta con numerosos precedentes en el arte religioso. De hecho, la narración de Juan (20,11-18), es un tema que ha motivado numerosas obras a lo largo del tiempo, iniciándose su representación en el siglo IX. En fechas anteriores no se realizaban representaciones en las que María Magdalena en soledad fuera la protagonista, sino que la resurrección era atestiguada, como en el caso de Dura Europos, por medio de la presencia de las mirróforas en el sepulcro –Mc 16,1-8, Mt 28,1-15 y Lc 24,1-12– o por la presencia del ángel ante las mujeres –Mt 28,1-7–, como sucede en uno de los paneles de la Iglesia de Santa Sabina de Roma previamente mencionado. Esta situación cambia a partir del periodo carolingio, momento en que se inicia la representación del *Noli me tangere*, considerándose, por parte de los especialistas, que es en una miniatura del manuscrito titulado *Drogo Sacramentary* (Metz, c. 845) donde se representa por primera vez la escena. La representación del *Noli me tangere* continuó su desarrollo en el periodo ottoniano, alcanzando gran popularidad en el siglo XIII.³⁴⁶

En algunas representaciones, se vinculaba claramente el pasado pecaminoso de la mujer con el acontecimiento de la resurrección, mostrando la conexión de la unción de la pecadora arrepentida junto a la aparición del resucitado ante la convertida [fig.46]. De esta forma, se representa el patrón conversión-recompensa que ya había sido objeto de reflexión por parte de los Padres de la Iglesia.³⁴⁷ Éstos, entre otras cuestiones, habían asimilado a María Magdalena con la nueva Eva, incidiendo en su vertiente de pecadora que, al redimirse, se convierte en la primera en recibir al resucitado. Es decir, la heredera de aquélla que había iniciado la muerte, es ahora la primera en ver a Jesús triunfando ante ésta. Esta doble cualidad de la mujer de Magdala se aprecia, por ejemplo, en la sentencia

³⁴⁶ Respecto a las primeras muestras del culto a María Magdalena, Barbara Baert señala que se producen en el siglo VIII, en concreto en el *Martirologio de Veda el Benerable*. En lo que refiere a la ausencia de representaciones del resucitado ante la Magdalena en soledad, Baert considera que son tres los motivos principales: en primer lugar, el mayor poder de convicción que ofrecen mayor número de testigos; en segundo lugar, por la prohibición de «no tocar», un aspecto que contrariaba la representación generalizada de Jesús como hacedor de milagros y sanador por medio del contacto y, por último, porque María Magdalena no tenía un protagonismo individual, su figura no era centro de la devoción como personaje aislado del grupo de mujeres, véase BAERT, Bárbara, *To touch with the gaze. Noli me tangere and the iconic space*, Osstakker, Sintjoris, 2011, pp. 21-29. Por otra parte, se ha optado por no incluir aquí la imagen del sacramentario dada la pérdida de calidad que implicaba, pero ésta disponible en <https://www.wdl.org/es/item/590/view/1/135/> [Última consulta 10/2/2016].

³⁴⁷ En la patrística, María Magdalena también fue asimilada a la esposa del *Cantar de los Cantares* y entendida como personificación de la Iglesia. De esta forma aparece en el *Comentario sobre san Lucas* de Ambrosio de Milán (*Expositio Evang. Sec. Luc.*, 6, 13-21; PL XV, 1671-1674).

de San Agustín que dice «por una mujer entró la muerte; por una mujer, la vida».³⁴⁸ La misma idea se ve reflejada también en las palabras de Gregorio Magno:

«La falta del género humano es destruida allí donde había nacido: en efecto, en el Paraíso, una mujer ofreció la muerte al hombre; en el sepulcro, una mujer anuncia a los hombres la vida; refiere las palabras de aquel que da la vida la que había referido las palabras de la mortífera serpiente. Es como si el Señor dijera al género humano, no con palabras, sino con un acto: “De la misma mano que os vertió una bebida mortal recibís la copa de la vida».³⁴⁹



Fig.46. Frontal del altar de la iglesia de Sankt Silvestri, Wernigerode, ca. 1250 Alemania.

Junto al pecado en general, la lujuria y la tentación eran cualidades asociadas a las mujeres, cuestión que durante los siglos medievales aparece en numerosas representaciones en las que María Magdalena es entendida como Nueva o Segunda Eva. El pecado sexual ponía en conexión a Eva, a todas las mujeres, a María Magdalena y, finalmente, a todas ellas con el Mal. En las claves de las bóvedas de la Catedral de Norwich, aparecen representadas diversas escenas de la Biblia, entre las que se encuentra el momento en que Adán y Eva comen del fruto prohibido, origen de todos los males, siendo considerada Eva como la única y principal culpable [fig.47]. En otra de las decoraciones, aparece la escena del *Noli me tangere* [fig.48]. Se trata de dos composiciones muy similares que muestran dos momentos clave en la historia del cristianismo y, en particular, en la concepción de las mujeres por parte de la Iglesia: a la izquierda, la mujer que hizo caer a toda la humanidad en el pecado. Eva, sosteniendo la manzana, ha aceptado la proposición de la serpiente de rasgos femeninos. A la derecha, el puesto de Adán lo ocupa Jesús, aquél que fue crucificado, según la tradición sobre el

³⁴⁸ «Per feminam mors, per feminam vita», Agustín de Hipona, *Sermo* 232; PL XXXVIII, 1108.

³⁴⁹ «Ecce humani generis culpa ibi absciditur unde processit. Quia enim in paradiso mulier viro propinavit mortem (Genes. III, 7), a sepulcro mulier viris annuntiat vitam; et dicta sui vivificatoris narrat, quae mortifei serpentis verba narraverat. Ac si humano generi non verbis Dominus, sed rebus dicat: De qua manu vobis illatus est potus mortis, de ipsa suscipite poculum vitae», Gregorio Magno, *Homiliarum in Evangelia Lib. II*, 25, 6; PL LXXVI, 1194. Traducción de GUINOT, Jean-Nöel, *op. cit.*, p. 45.

lugar donde se encontraba la calavera del primero, para salvar a la humanidad. El espacio de Eva ahora está ocupado por la Magdalena, portadora del tarro de perfume que, en su momento, le sirvió para lavar sus pecados y embalsamar el cuerpo de Jesús. De este modo, exegetas y artistas, conciben a una Magdalena que, aunque pecadora, gracias a su conversión redime al sexo femenino de la trágica herencia legada por Eva. El interés de las artes visuales por la escena del *Noli me tangere* continuó en el tiempo, incrementándose las representaciones del mismo en los siglos siguientes [fig.49,50].



Fig.47. *Adán y Eva*, Catedral de Norwich, Inglaterra, decoración siglo XV.



Fig.48. *Noli me tangere*, Catedral de Norwich, Inglaterra, decoración siglo XV.



Fig.49. Tiziano, *Noli me tangere*, 1512, National Gallery, Londres.

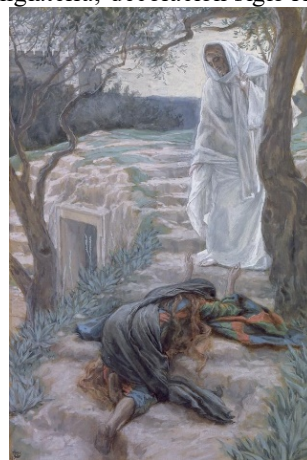


Fig.50. James Tissot, «Noli me tangere», *La vie de Notre Seigneur Jésus-Christ*, 1886-1894, Brooklyn Museum, Nueva York.

La narración de Juan no especifica la postura adoptada por los protagonistas pero, desde la codificación del tipo iconográfico en los siglos medievales, se representa a María Magdalena semi arrodillada, deseosa de alcanzar el cuerpo de Jesús, mientras que, por el contrario, éste retrocede. Así, «la historia iconográfica del *Noli me tangere* se sitúa entre el *contraposto* del deseo femenino y la prohibición masculina», siendo este contraste el

que configura el *pathosformel* o *fórmula del pathos* de la escena.³⁵⁰ De este modo, la mujer termina su relación con Jesús del mismo modo que la inició: arrodillada a sus pies. Con toda esta tradición previa, el film de Giulio Antamoro continúa la línea de conversión-recompensa, en la que la transformación de la pecadora y el abandono de los vicios, la vanidad y las codicias terrenales otorga a la mujer el regalo de ser la primera en ver al resucitado. Así, por primera vez en los materiales que están siendo analizados, la resurrección no se centra exclusivamente en la aparición del resucitado, sino también en el encuentro con la mujer de Magdala construida a partir de la (con)fusión con la pecadora de Lucas. Ello, unido a que en el film se ha incluido la vida de la cortesana previa a su conversión, muestra un creciente interés por el desarrollo de este personaje que alcanza, cada vez más, un protagonismo destacado en los relatos audiovisuales.

El film de Antamoro desarrolla la vida de la cortesana en un país, Italia, en el que la llegada del cinematógrafo se vio con una actitud en principio favorable por parte de la Iglesia. Incluso el Papa León XIII, en 1897, dio su bendición a la nueva maquinaria. Esta actitud de la jerarquía procedía de su concepción del cinematógrafo como una posibilidad educativa y evangelizadora, entendiéndolo como prolongación del uso de proyecciones de diapositivas y fotografías que venían haciéndose en las iglesias. De ahí que las primeras películas del país tomaran las historias de la Biblia como argumentos para sus producciones, como fue el caso de *La Passione di Cristo* de Topi y Cristofari anteriormente mencionada. Ello no significa que no surgieran actitudes hostiles hacia el nuevo medio. No obstante, éstas vinieron, principalmente, de las agrupaciones que formaban las Ligas de la moralidad, especialmente de las procedentes del norte de Italia entre los años 1906-1910. Al mismo tiempo, y aunque la Iglesia asimiló el cine en sentido positivo, bien es cierto que se llevaron a cabo algunas iniciativas contrarias a éste. Muestra de ello es el decreto de la Santa Congregación conciliar, del 10 de diciembre de 1912, por el que se prohibía la proyección de películas en el interior de las iglesias. Junto a ello, la Iglesia fue la encargada de promover la circulación de películas catalogadas como conformes a la moral por ella establecida, al tiempo que impedía la difusión de aquéllas que eran entendidas como contrarias a ésta.³⁵¹

³⁵⁰ BAERT, Barbara, «Touching with the Gaze. A Visual Analysis of the *Noli me tangere*», en BAERT, Barbara, BRIERINGER, Reimund *et. al.*, *op. cit.*, pp. 43-52.

³⁵¹ BERNARDINI, Aldo, «Les catholiques et l'avènement du cinéma en Italie: promotion et contrôle», en COSANDEY, Roland, GAUDREAULT, André *et. al.* (eds.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval; Lausana, Éditions Payot, 1992, pp. 3-10.

Las dos películas analizadas forman parte de una época (1912-1923) en la que se incrementa el protagonismo y presencia de María Magdalena en la gran pantalla, al tiempo que se desarrollan y amplían los capítulos de su vida y su función como *mujer-concepto* adquiere o recupera otras vertientes. Así, en los años que forman parte del marco cronológico al que corresponde este apartado, se estrenan otras películas en las que la mujer mítica adquiere protagonismo. En las próximas líneas se explica este devenir del personaje.

Seis meses antes del inicio de la I Guerra Mundial, se estrenaba el corto dirigido por Arthur Maude *Mary Magdalene* (1914). La película, que se considera perdida, era una traducción de la obra teatral de Maurice Maeterlinck *María Magdalena. Drama en tres actos*, de 1910. A su vez, la obra de Maeterlinck, como indica la nota del propio autor al inicio de la misma, toma prestadas algunas ideas del trabajo de Paul Heyse *María de Magdala. Drama en cinco actos*, del año 1903.³⁵² Debido que a el metraje se considera perdido, se ha realizado un bosquejo de la construcción de María Magdalena a partir de la lectura de la obra teatral, la búsqueda en periódicos de la época y la bibliografía especializada. En lo referido a la trama argumental, el centro de la misma se articula en torno a la figura de María Magdalena como cortesana. Entre sus amantes se encuentran Syrius Superbus y Judas Iscariote, además de Canis Proculus, de quien se enamora la mujer. El encuentro de ésta con Jesús, le lleva a abandonar su vida de pecado provocando los celos de sus amantes, que es lo que llevará a Judas a acercarse a Jesús para estar más cerca de la mujer que ama. Hervé Dumont indica que esta película es la primera que incluye la relación de amantes entre Judas y la Magdalena, luego retomada en la obra de Febo Mari (*Giuda*, 1919) y en la de Cecil B. DeMille (*The King of Kings*, 1927), que más adelante se tratarán.³⁵³

Desde la primera escena del primer acto, se alude directamente a la belleza y a las riquezas de María Magdalena, la cortesana que va ataviada con un «vestido de perlas y rocío, un manto púrpura con adornos de zafiro». Su primera aparición se produce en la segunda escena del primer acto, donde es presentada como contraria a las leyes sagradas y enemiga de Jesús, al que considera «un bandolero que persuade a las masas con brujería» y que «vive saqueando con sus seguidores», esos mismos que le insultaron y le arrojaron piedras. En la cuarta escena, la actitud de la mujer cambia a raíz del encuentro

³⁵² MAETERLINCK, Maurice, *Mary Magdalene. A Play in Three Acts*, Nueva York, Dod, Mead and Company, 1910 y HEYSE, Paul, *Maria Von Magdala. Drama in fünf Akten*, Stuttgart, Berlin, Cotta, 1903.

³⁵³ DUMONT, Hervé, *op. cit.*, p. 394.

con el que será crucificado. De una multitud surgen unas palabras que llaman la atención de la Magdalena: «bienaventurados los pobres de espíritu, porque para ellos es el reino de los cielos». La mujer, abriéndose paso entre la masa, escucha cómo los gritos de la gente se dirigen hacia ella: «Es la mujer romana, la adúltera, vergüenza», «Vergüenza, echadla de aquí», «Muerte, muerte, apedreadla». Jesús logra frenar el ataque diciendo «quien esté libre de pecado que tire la primera piedra».³⁵⁴

El segundo acto se inicia con la mujer, en su villa de Betania, reconociendo que la «vanidad siempre ha sido la corona de su vergüenza». Ya en el tercer acto, estando Jesús detenido, los seguidores, a excepción de la mujer de Magdala, se encuentran reunidos. Ante las preguntas por la ausencia de María Magdalena, Marta cuenta que «está loca de dolor (...). Gritaba y rasgaba sus vestiduras, corriendo con la cabeza contra los muros del palacio de Anás. Los criados la echaron y desde entonces nadie la ha visto». En la segunda escena, aparece la Magdalena ilusionada por la posibilidad de rescatar a Jesús, animando al resto de seguidores a tomar las armas para liberarle. Ante la negación del grupo, María Magdalena tacha a todos los hombres de cobardes, arengando a las mujeres a que se unan a ella y liberen al Maestro. Arimatea le explica que la situación que viven ha sido elección de Jesús, y Nicodemo le pide que se calme y que se plantee qué pensaría Jesús si la oyera, ante lo que María responde: «si me escuchara, sería como el día en que me acerqué a sus pies con un ungüento muy costoso y todos vosotros me recriminasteis».³⁵⁵

Con esta breve síntesis, se aprecia cómo la construcción del personaje continúa algunos elementos previos a la vez que introduce otros que, al menos fuera de la patrística, aún no habían tenido gran desarrollo. Entre los primeros, se encuentra la caracterización del personaje como cortesana de gran belleza, repleta de vanidad y entregada a los placeres terrenales. Asimismo, se presenta como la mujer que realiza la unción en Betania, localidad en la que poseía su propia villa ya que es entendida como María de Betania. Como nuevas facetas, se recupera la (con) fusión con la mujer adúltera que Jesús salva de morir lapidada, tema que Maeterlinck toma de la obra de Paul Heyse. Sin embargo, la verdadera novedad radica en adjudicar a la mujer una gran pasión y determinación en sus actuaciones, con un discurso en el que se incluyen cuestiones de género al considerar a los hombres unos cobardes animando a las mujeres a que se unan a su lucha, como sucede en la escena segunda del tercer acto.

³⁵⁴ MAETERLINCK, Maurice, *op. cit.*, pp. 13-14, 17-22 y 31-54.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 60 y pp. 109-133.

La lectura de la obra teatral supone una aproximación muy hipotética de lo que pudo haber sido la Magdalena filmica de Maude. Para realizar un mayor acercamiento al personaje cinematográfico, se muestran a continuación algunos comentarios extraídos de la prensa de la época. En *The Billboard* del 24 de enero de 1914, se alaban los decorados de la película así como la interpretación de los actores principales, Constance Crawley en el papel de María Magdalena y el propio Arthur Maude en el de Jesús. Asimismo, a la película se le adjudica un interés histórico independientemente de la creencia religiosa de cada espectador. El argumento es resumido como la historia de la vida de pecado de María Magdalena y su transformación tras conocer a Jesús.³⁵⁶ En *The Auburn Citizen*, el jueves 26 de febrero del año de estreno de la película, se indica que la trama «comienza con María Magdalena como una notable cortesana» que, tras conocer a Jesús, «decide abandonar su pecaminosa vida y seguir a Cristo». Este texto aporta información no sólo sobre el inicio del film, sino también sobre su final «con el ahorcamiento de Judas y María Magdalena subiendo al monte Calvario donde se encuentran las tres cruces».³⁵⁷ De este modo, se puede considerar que la construcción del personaje que se lleva a cabo en la obra teatral ha sido continuada, al menos en líneas generales, en la obra cinematográfica. Como material gráfico, se conserva una imagen de la película en la que se ve a María Magdalena próxima a la multitud que rodea a Jesús [fig.51].

El protagonismo de María Magdalena se incrementa también en algunas producciones italianas, como la de Aldo Molinari, *Maria di Magdala* (1918), con la bailarina Ileana Leonidoff en el papel protagonista.³⁵⁸ El argumento principal coincide con el de Maude: la transformación de la pecadora a partir del encuentro con Jesús. Sin embargo, en este caso, la vida de pecado se mostraba con escenas de orgías y otras situaciones que evidenciaban la lascivia de la protagonista y que fueron eliminadas por la censura.³⁵⁹ La crítica de la época hacía referencia al título del film, indicando que con el mismo se advertía ya la temática de la obra que era ampliamente conocida por el público. Al mismo tiempo, se indicaba que aunque algunas escenas eran interesantes, otras

³⁵⁶ *The Billboard*, 24 enero 1914, p. 58, disponible en <https://goo.gl/beuuPQ> [Última consulta 07/03/2017].

³⁵⁷ *The Auburn Citizen*, 26 febrero 1914, p. 11, disponible en <https://goo.gl/96mn4w> [Última consulta 07/03/2017].

³⁵⁸ Al ser una bailarina y no una actriz la encargada de interpretar el papel principal, puede pensarse que en el film habrían escenas dedicadas al baile, aspecto que daría pie a hablar de una vertiente de la tradición cultural de María Magdalena que refiere a la danza y la música. Sin embargo, al no haberse podido constatar la existencia de dichas actuaciones, será en un film posterior cuando se trate esta vertiente.

³⁵⁹ MARTINELLI, Vittorio, *Il cinema muto italiano 1918. I film della grande guerra*, Torino, Nuova ERI-Edizioni RAI: Centro sperimentale di cinematografia, 1991, p. 138.

resultaban «superfluas y sin sentido», provocando «tedio y pesadez», en parte debido a que la actriz no tenía «la potencia dramática» que exigía el personaje.³⁶⁰



Fig.51.

En el mismo año y país, se finalizaba el rodaje del film de Febo Mari *Giuda*, con Nietta Mardegliá en el papel de María Magdalena [fig.52]. Judas, un radical contrario a la ocupación romana, tiene a María Magdalena como amante y en Jesús encuentra la herramienta perfecta para liderar el levantamiento contra las fuerzas ocupantes. Tras la conversión de la mujer, los celos del protagonista hacia Jesús le llevan a perpetrar la traición. Al igual que el film anterior, la obra de Mari sufrió duros golpes de la censura por considerarla una interpretación erotizada de los evangelios al incluir escenas de desnudos, como el de María Magdalena en su villa. Años más tarde, en 1932, se llevó a cabo una reedición sonorizada de la película bajo el título *L'Ultima Cena*.³⁶¹

Asimismo, en la Italia de 1918, Carmine Gallone estrenaba *Redención (La redenzione di Maria di Magdala/ Redenzione / L'alba del Cristianesimo)*, con Diana Karenne –famosa especialmente por sus papeles de *femme fatale*– interpretando a María Magdalena. El argumento es, de nuevo, la conversión de la Magdalena, utilizando su vida de pecado para introducir escenas eróticas que, al igual que en los films anteriores, no superaron los cortes de la censura. La película insiste en la lucha interna de la mujer a raíz del encuentro con Jesús, contrastando los dos tipos de vida de la protagonista que, tras su conversión definitiva, abandona su palacio para regresar a Magdala y repartir todas sus riquezas entre los pobres. Sin embargo, el final de la mujer será trágico: tras la muerte de Jesús, y ante su rechazo de adorar a cualquier otro dios, termina siendo asesinada por los jefes del templo de Isis.³⁶²

³⁶⁰ *La vita cinematografica*, Año IX, n° 3-4, 22 diciembre 1918, s.p., recogido en MARTINELLI, Vittorio, *op. cit.*, p. 138.

³⁶¹ Referencia tomada de DUMONT, Hervé, *op. cit.*, p. 396.

³⁶² DUMONT, Hervé, *op. cit.*, pp. 395-396.



Fig.52.

Fuera de las fronteras italianas, Robert Wiene, en Alemania, estrenaba en 1923 *I.N.R.I. (I.N.R.I.- Ein Film der Menschlichkeit)*. En este punto, es necesario indicar que, inicialmente, a la hora de plantear este capítulo, se consideró incluir este film como uno de los elegidos para ser analizadas en profundidad. No obstante, como consecuencia de que las copias obtenidas se encuentran en estado fragmentario, se optó por no realizar tal análisis debido a la confusa lectura del film en lo relacionado con el personaje objeto de estudio. No obstante, sí que se ha optado por incluirla en esta parte del discurso –ámbito conceptual e imaginario–, haciendo uso de lo extraído del visionado de las dos copias accesibles así como de los fotogramas no incluidos en tales versiones pero a los que se ha tenido acceso, unido a lo que en la bibliografía se dice sobre la copia de mayor extensión.³⁶³ Gracias a la bibliografía, se conoce que en la versión visualizada falta, al menos, el fragmento en el que se produce la presentación de María Magdalena, que se abre con un intertítulo indicando que «reside en la ciudad una mujer que ha olvidado las enseñanzas de su pueblo». En el interior de un palacio, con lujosas galas y multitud de joyas, María Magdalena es presentada como una bellísima cortesana rodeada de amantes.

³⁶³ Las dos copias a las que se ha tenido acceso tienen una duración de cuarenta y un minutos aproximadamente. Una de ellas contiene intertítulos en italiano y la otra en checo. En esta última, está incluido el minutaje a lo largo de todo el film, por lo que se ha podido detectar un salto del minuto veintidós al treinta y nueve y otro del minuto cincuenta y dos a la hora y nueve minutos de metraje. Por lo tanto, son treinta y cuatro minutos los que faltan en esta versión, lo que daría como resultado una versión de aproximadamente setenta minutos. Por la bibliografía consultada, se tiene conocimiento de la existencia de una copia de esta duración que, además, cuenta con los intertítulos originales en alemán, localizada en la Österreichs Filmarchiv de Viena, según lo indicado en JUNG, Uli y SCHATZBERG, Walter, *Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene*, Nueva York, Berghan Books, 1999, p. 107. Por ello, se inició el contacto con dicha filmoteca pero no fue posible acceder al visionado de la copia. Se contactó también con la Deutsche Kinemathek, en concreto con el profesor Martin Koeber, pero en sus archivos no se encontraba la versión solicitada. No es ésta la única dificultad que presenta la obra, ya que la versión original íntegra fue censurada en el momento de su estreno. La censura se debió, principalmente, a los componentes políticos de la película, ya que ésta no es simplemente una narración bíblica sino que es una traducción audiovisual de la novela de ROSEGER, Peter, *I.N.R.I., A Prisoner's Story of the Cross*, Nueva York, McClure-Phillips & Co., 1905. La imagen correspondiente a la figura 53 ha sido obtenida de la Danske Filmmuseum de Copenhague, accesible en <https://goo.gl/yzwHKO> [Última consulta 16/12/2016].

En el primer encuentro con Jesús, la Magdalena se le acerca sonriendo ya que lo entiende como un nuevo admirador [fig.53]. Sin embargo, su gesto cambia al entrar en contacto con la mirada del hombre, que le provoca un fuerte dolor. La mujer, al hacerse consciente de lo vergonzoso de su vida, intenta taparse el rostro y, juntando los brazos sobre sí misma, deja caer el cabello para cubrirse el cuerpo.³⁶⁴

En una secuencia más avanzada, en la copia visionada que incluye el minutaje, la misma actriz, Asta Nielsen, con el cuerpo totalmente cubierto, porta un jarro con cuyo contenido unge a Jesús, secándole los pies con los largos y oscuros cabellos [fig.54].³⁶⁵ Tras ello, la Virgen y María Magdalena se hacen inseparables, compartiendo su dolor a los pies de la cruz [fig.55]. De este modo, el desarrollo de la vida de cortesana es un tema también presente en el audiovisual en la Alemania de los años 20. No obstante, existen excepciones, como es el caso del film también alemán *Der Galiläer* (Dimitri Bochowitzki, 1921), en donde la mujer de Magdala, sin explicar su procedencia, se presenta como uno de los personajes más cercanos a Jesús e inseparable de la Virgen [fig.56].



Fig.53.



Fig.54.



Fig.55.



Fig.56.

³⁶⁴ La descripción de la escena se encuentra en REINHARTZ, Adele, *Jesus of Hollywood*, pp. 129-130.

³⁶⁵ En 1919, Asta Nielsen había protagonizado el film *Hacia la luz* (Holger-Madsen, *Mod Lyset*), interpretando a la condesa Ysabel, una mujer de reprochable vida que juega con los hombres generando, a causa de sus caprichos, toda una serie de desgracias. El coprotagonista es un predicador que guía su vida inspirado por la historia de Jesús. A raíz del contacto con éste, la condesa cambia el rumbo de su vida, abandonando, al igual que la Magdalena, su existencia pecaminosa. Sin embargo, en el film no aparece ninguno de los criterios previamente indicados para considerar a la protagonista como una clara heredera de la Magdalena, aunque exista cierta inspiración en dicho personaje.

1.3.3. María Magdalena y sus herederas caídas

Paralelamente al desarrollo de María Magdalena como cortesana, otras producciones se centran en una vertiente del personaje que también forma parte de su tradición cultural: su conexión con las mujeres caídas y prostitutas, siendo este periodo cronológico muy propicio a este tipo de argumentos. De hecho, entre 1914 y 1919, al menos ocho películas tratan, de un modo u otro, esta temática en la que María Magdalena y sus herederas se convierten en las protagonistas. Un ejemplo de ello es el film *Remember Mary Magdalene* (Allan Dwan, 1914), película que no se ha conservado. El argumento del corto –con tan sólo una bobina de duración–, cuenta la historia de un hombre que por defender a una mujer de mala vida termina muriendo a raíz del incidente.³⁶⁶ A pesar de la poca información de la que se dispone, el argumento y el título de la película ofrecen indicios de la faceta de María Magdalena en su asimilación a las mujeres caídas y prostitutas. En el mismo año, Oskar Messter produce su película en cuatro actos *Maria Magdalena* con Hans Oberländer como director, en la que se presenta la historia de una pecadora en la ciudad de Berlín en vísperas de la I Guerra Mundial. El año siguiente, en Rusia, Viatchslav Tourjanski creaba otra obra con el mismo título (*Maria Magdalena*, 1915).³⁶⁷

En 1916, Allan Dwan retoma el tema en *An Innocent Magdalene*, con Lillian Gish interpretando a Dorothy Raleigh, una joven de Kentucky que contrae matrimonio con un hombre que, inmerso en el mundo de las apuestas, no es aceptado por su padre, el Coronel Raleigh. Embarazada y abandonada por su marido, acude a la casa paterna donde es repudiada, viéndose obligada a trasladarse al barrio de las prostitutas, en donde dará a luz, sola, a su hijo [fig.57].³⁶⁸ De nuevo, se actualiza el tema de la Magdalena situándolo en los tiempos modernos, fuera de narraciones bíblicas, para asociar a la criatura mítica con las mujeres caídas, al igual que sucedía en *Remember Mary Magdalene*. Precisamente es la actriz que interpreta a Dorothy, Lillian Gish, la misma que ese año aparece en la película de D.W. Griffith *Intolerancia* (*Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) en el papel de la joven madre. El vínculo entre ambas películas no se limita

³⁶⁶ La película ha sido localizada en los listados de la revista *Motography*, enero-junio 1914, vol. XI, nº 5, p. 184 y 743, disponible en <https://goo.gl/hnZzxK> [Última consulta: 07/03/2017]. En cuanto a la bibliografía, el argumento del film queda recogido en LOMBARDI, Frederic, *Allan Dwan and the Rise and Decline of the Hollywood Studios*, Jefferson-Londres, McFarland, 2013, p. 30.

³⁶⁷ DUMONT, Hervé, *op. cit.*, p. 394.

³⁶⁸ *The New York Times*, 2 enero 2016, disponible en <https://goo.gl/vPgTXC> [Última consulta 10/02/2016].

a la actriz, sino que se amplía al propio D. W. Griffith, ya que éste, bajo el pseudónimo de Granville Warwick, fue uno de los creadores de la historia del film de Allan Dawn.³⁶⁹ Previamente, Griffith ya había tratado el tema de la joven descarriada en relación a María Magdalena. Concretamente, en 1910, había dirigido *The Way of the World*, en donde Florence Barker da vida al personaje llamado «The Modern Magdalen», una prostituta que es salvada por un joven sacerdote.³⁷⁰

En 1916 se estrena también la película dirigida por Walter West *The Answer*, basada en la novela de W. Newman Flower *Is God Dead?* (1915), obras de las que ha sido prácticamente imposible obtener información.³⁷¹ Respecto a la primera, se sabe que fue estrenada el 2 de octubre de 1916 y que uno de los personajes, interpretado por Dora Barton, recibe el nombre de «Lost Magdalen», lo que unido a que se trata de una película que sigue la moda de los melodramas de la época, hace suponer que la temática, al menos en parte, sería similar a las dos obras de Allan Dwan.³⁷² En la misma línea, el director austriaco Otto Kreisler estrena su película *Maria Magdalena* (1919), basada en la obra homónima de 1844 de Friedrich Hebbel.³⁷³ La obra literaria se adentra, una vez más, en el tema de las mujeres caídas con la vida de Klara, uno de los personajes principales, marcada por haberse entregado a un hombre del que queda embarazada. Por lo tanto, esta obra forma parte de la tendencia, existente en el teatro decimonónico en lengua alemana, de las tragedias de seducción en las que las hijas, educadas en la sumisión como objetos al servicio del patriarcado, corren el peligro, como le sucede a Klara, de ser seducidas por un varón que termina traicionándolas.³⁷⁴

³⁶⁹ ODERMAN, Stuart, *Lillian Gish: A Life on Stage and Screen*, Jefferson, McFarland, 2000, p. 64. Este autor sugiere que Griffith planteó la temática de la mujer embarazada y abandonada como prueba para ver la reacción del público y, en función de la respuesta de los espectadores, utilizarlo en su film *Way Down East* (1920).

³⁷⁰ Este film de Griffith aparece recogido en muy pocas publicaciones, una de ellas es BONDARENKO, Tetyana, «Maria Magdalena: Von der Hure zur Heiligen. Mediale Figurkonstruktion», en JUCQUOIS-DELPierre, Monique (ed.), *Frauenfiguren in Kunst und Medien*, Frankfurt, Peter Lang, 2010, p. 130.

³⁷¹ FLOWER, Newman W., *Is God Dead?*, Londres, Casell, 1915.

³⁷² Los pocos datos obtenidos de esta producción proceden de LOW, Rachael, *History of British Film Volume 3: The History of the British Film 1914-1918*, Nueva York, Routledge, 2013, p.84 y p. 278.

³⁷³ HEBBEL, Friedrich, *Maria Magdalene. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1844.

³⁷⁴ La película aparece recogida en la obra de WENIGER, Kay, «*Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...*» *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, Hamburgo, Acabus/Verlag, 2011, p. 587. Respecto a la obra literaria, véase la reseña de BRUNS, Friedrich, «*Maria Magdalena* by Friedrich Hebbel», *The Modern Language Journal*, vol. 30, nº 8, diciembre 1946, pp. 631-633, en donde se desarrolla ampliamente el argumento. Para una interpretación feminista de este tipo de obras y, en concreto, de la relación padre-hija y cómo ello afecta a la vida posterior de las mujeres en sus relaciones, véase EIGLER, Friederike y KORD, Susanne (eds.), *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Westport, Greenwood Press, 1997, pp. 153-154.



Fig.57.

Ese mismo año, 1919, en los Estados Unidos, aparece el film dirigido por Arthur Hopkins *The Eternal Magdalene*, cuya acción se sitúa en la localidad de Fort Hill en 1917. Al igual que algunas de las producciones italianas, este film también sufrió retrasos en su estreno debido a la censura.³⁷⁵ Al igual que sucedía con obras anteriormente comentadas, no se ha podido acceder al visionado de la producción cinematográfica y el análisis se ha realizado a partir de la obra teatral en la que se basa Hopkins: *The Eternal Magdalene. A Modern Play in Three Acts*, 1918.³⁷⁶ El argumento gira en torno a la respetable familia Bradshaw, donde el padre, Mr. Bradshaw, forma parte del comité ciudadano empeñado en expulsar de la ciudad a las prostitutas. Desde el inicio del primer acto, surge la temática central de la obra: la prostitución. Este tema se refleja, principalmente, en la transformación que sufre Mr. Bradshaw, pasando de una postura de máxima intolerancia hacia las prostitutas, a una actitud comprensiva que deja de culpabilizar a las mujeres que ejercen dicha actividad. Todo ello se orchestra con la repentina aparición de una misteriosa mujer, momento a partir del que toda una serie de desgracias se ciernen sobre la familia del protagonista: se descubre que su hijo ha robado dinero, su hija se escapa de la ciudad con un hombre casado que termina abandonándola a su suerte, y la esposa de Mr. Bradshaw fallece a causa de los disgustos. La misteriosa mujer es María Magdalena, personaje intrahistórico que recibió de Jesús la misión de viajar a través del tiempo para ayudar a las prostitutas. Bess, la hija de Mr. Bradshaw, representa a las mujeres caídas, y su madre, la esposa de Mr. Bradshaw, a las burguesas que dedican su tiempo a la filantropía, especialmente a la ayuda de las mujeres de la calle.

A lo largo de la obra se muestran diversas posturas hacia la prostitución por parte de los distintos personajes. Mr. Bradshaw, en sus momentos anteriores a la conversión,

³⁷⁵ DUMONT, Hervé, *op. cit.*, p. 396.

³⁷⁶ MCLAUGHLIN, Robert, *The Eternal Magdalene. A Modern Play in Three Acts*, Nueva York, S. French, 1918.

considera el barrio de las prostitutas como un lugar de depravación y la más horrible de todas las vergüenzas de la ciudad, afirmando que «la prostitución, como cualquier otra plaga, debe ser erradicada a cualquier precio».³⁷⁷ Por el contrario, su mujer, Martha, forma parte de una asociación de mujeres dedicada a socorrer a las prostitutas, considerándolas como seres humanos dignos de ayuda y entendiéndolas, a cada una de ellas, en las situaciones que les han llevado a esa vida. Cuando Martha comenta estas ideas a su marido, éste le responde que no hay que ser sentimental ni sentir pena por ellas, ya que «han perdido todo el derecho a la simpatía humana» dado que no importan las causas que les han llevado a esa situación, sino que lo importante son las consecuencias. Aunque Mr. Bradshaw admite que la pobreza puede ser una de las causas, ésta no deja de ser «consecuencia de la pereza» y que «el amor traicionado es un apodo para la lujuria».³⁷⁸

El personaje de María Magdalena tiene presencia incluso antes de la aparición de la actriz que la interpreta, siendo mencionada por primera vez a raíz del cuadro que se encuentra en la biblioteca de la familia Bradshaw, en donde aparece representada junto a Jesús. En su primera aparición física, la mujer hace una descripción de sí misma, indicando su condición de mujer de la calle, idea que se refuerza por su aspecto: vestida con un traje rojo extremadamente corto y adornada con numerosas piezas de bisutería. Una vez ha cumplido su misión, es decir, concienciar a Mr. Bradshaw sobre la situación de las prostitutas, le explica su historia y su objetivo:

«(...) alcanzar tu corazón y bajar tu orgullo. No para justificar tus pecados, sino para hacerte consciente de tu incapacidad para juzgar a tus semejantes, y para mostrarte que la desgracia no siempre viene por nuestros actos. (...) Soy la Magdalena eterna, hecha inmortal por el toque de Su mano hace dos mil años. Cuando aquéllos querían apedrearme, el Salvador se levantó diciendo “Tampoco yo te condeno, te nombro mi mensajera. Ve a lo largo de los siglos y da testimonio de lo que has visto. En todas partes hallarás a los que han pecado como tú has pecado. Párate ante ellos y sus perseguidores como yo lo he hecho (...). Hay entre mis discípulos los que quieren predicar sobre muchas cosas, pero a ti te encomiendo este texto: “El que esté libre de pecado que sea el primero en arrojar la piedra contra ella”. Ve ahora y no peques más”. Y se marchó (...). Mi frente quedó quemada por su tacto y por mis venas corría sangre que había sido purificada por fuego. Así he llegado a través de las épocas transmitiendo sus palabras y seguiré mientras las naciones se derrumban y caen los imperios, llevando su mensaje de misericordia para el hombre. Mi tarea aquí ha terminado y el Maestro me hace señas desde lejos».³⁷⁹

La caracterización de María Magdalena se termina de perfilar con la descripción de los distintos personajes que el autor incluye al final de la obra, indicándose que ella es la

³⁷⁷ MCLAUGHLIN, Robert, *op. cit.*, pp. 14-15.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 30.

³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 86-87.

mujer que Jesús salvó de ser lapidada por adulterio y que, siguiendo el mandato de éste, dedicó su vida a proteger «a las mujeres de la clase a la que ella perteneció. Ella es un Ministro de la Misericordia».³⁸⁰

Todas estas películas tratan, de un modo u otro, el tema de las prostitutas y de las mujeres que han perdido su hogar como consecuencia de establecer una relación –sexual– con un hombre que finalmente las traiciona, engañándolas y abandonándolas, en muchos casos estando embarazadas y, por tanto, convirtiéndose en madres solteras. En la construcción de estos personajes, se establece una clara asociación con la figura de María Magdalena, ya sea porque se les adjudica su mismo nombre, porque se hace referencia a la figura mítica o porque se alude a la transformación de la pecadora por medio del arrepentimiento y el perdón, demostrándose, de esta forma, ese poder magnético del que hablaba Fritz Saxl. De este modo, estas producciones demuestran la continuidad de la asociación entre María Magdalena y el pecado sexual, procedente de la exégesis patristica erigida sobre la asociación judeocristiana del pecado femenino con el sexo. Por otra parte, con las películas y obras teatrales aquí comentadas, se muestra cómo este periodo de tiempo es un momento de auge para este tipo de temáticas en el audiovisual, continuando una línea que cuenta con toda una tradición anterior.

Efectivamente, en los siglos medievales, y de manera destacada a partir del siglo XIII, una de las principales preocupaciones de la Iglesia era el pecado sexual, considerando a las mujeres como las principales instigadoras del mismo. La Virgen María, pura y ajena a toda falta, se articulaba como antítesis de Eva. A causa de esta perfección, su figura se alejaba de las mujeres de carne y hueso, distancia salvada por María Magdalena, esa mujer que, denominada como *beata peccatrix* y *castissima meretrix*, se configura como la pecadora arrepentida que, mediante la penitencia, alcanza la salvación. Las prostitutas, al igual que la Magdalena, tan sólo pueden alcanzar la salvación renunciando a sus actividades y arrepintiéndose de manera profunda, siguiendo así el ejemplo de la mítica mujer de Magdala. La prostitución, especialmente desde finales del siglo XII, era un problema que se intentó paliar con distintas medidas. La iniciativa más destacada en este sentido, fue la fundación de toda una serie de instituciones para sacar a las prostitutas de las calles, como la fundada por Rodolfo de Worms en 1225. María Magdalena era utilizada como patrona de estas instituciones, empleando su nombre para denominar a las inquilinas que debían seguir el ejemplo de la santa como modelo de arrepentimiento.³⁸¹

³⁸⁰ MCLAUGHLIN, Robert, *op. cit.*, pp. 93-94.

³⁸¹ HASKINS, Susan, *op. cit.*, p. 162 y pp. 201-204.

Este tipo de instituciones continuaron a lo largo del tiempo, teniendo gran desarrollo en el siglo XIX, época en la que fueron escritas algunas de las obras de teatro que traducen las producciones audiovisuales anteriormente comentadas.³⁸² En el seno del puritanismo victoriano, la prostitución constituyó un importante foco de atención. En una sociedad en la que las relaciones estaban fuertemente regladas, el sexo no quedó libre de prescripciones. En la mayoría de los casos, el tratamiento del tema se hacía en referencia a las prácticas fuera del hogar, es decir, la prostitución. El sexo en el interior doméstico era considerado una práctica lícita por orientarse a satisfacer las necesidades del marido y procurarle descendencia. De este modo, la sexualidad femenina no reproductiva era negada y con ello también el deseo.

Al mismo tiempo, el número de prostitutas en las ciudades inglesas crecía a un ritmo acelerado, constituyéndose esta práctica como un elemento perfectamente visible en las calles de las urbes. La prostitución fue considerada como un mal social, y las prostitutas como agentes infecciosos tanto físicamente —por las enfermedades venéreas— como moralmente. En este ambiente, el cliente y la prostituta no eran juzgados con la misma dureza; incluso a la hora de entender las enfermedades de transmisión sexual, eran las mujeres y no los clientes las causantes del contagio. De esta forma, las mujeres activas sexualmente eran consideradas como las culpables de las epidemias, del mismo modo que Eva había sido la culpable de la Caída. La oposición a este tipo de prejuicios formaron parte del movimiento feminista, siendo Josephine Butler, en Gran Bretaña, la activista más destacada. El tema de la prostitución no pasó inadvertido para algunos artistas, como por ejemplo Félicien Rops que, bajo títulos como *El Rydeack* (c.1865), *Indigencia* (1882) o *La bebedora de absenta* (1876), presentaba a estas mujeres demacradas esperando la llegada de algún cliente. Edgar Degas (*Escena de burdel*, 1876-1877) y Toulouse-Lautrec (*Salón de la Rue des Moulins*, 1894) también dedicaron algunas de sus obras a esta temática.³⁸³ En definitiva, la prostitución fue un fenómeno en auge en la mayoría de las capitales europeas y objeto de interés por parte de diversos artistas finiseculares.

³⁸² Para un análisis de las obras teatrales sobre las mujeres caídas en relación a María Magdalena véase MAISCH, Ingrid, *op. cit.*, pp. 111-133.

³⁸³ WALKOWITZ, Judith, «Sexualidades peligrosas», en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1993, pp. 389-399. En las manifestaciones artísticas, la imagen de las prostitutas fue utilizada para representar las enfermedades venéreas. Así, Félicien Rops presentó la sífilis por medio de la imagen de una mujer de la calle acompañada de la guadaña, ampliándose la tradicional asociación mujer-sexo-pecado a mujer-vicio-enfermedad-muerte. En esta misma línea trabajaron también otros artistas, como Guy de Maupassant o, ya en el siglo XX, Ramón Casas (*Sífilis*, 1900) y Ramón Manchón (*La oferta peligrosa*, 1927) con sus carteles para sanatorios de sífilíticos o para campañas antivenéreas. Véase BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 66 y pp. 245-266.

En fechas similares, los miembros de la Hermandad Prerrafaelita mostraban esta temática con otro enfoque: las mujeres por ellos representadas, aparecen muertas en la soledad de la noche [fig.58] o en el momento en que son salvadas por el hombre en su faceta de redentor. Rossetti, en una carta a Holman Hunt, explicaba que con su obra *Found* [fig.59], pretendía mostrar el tema de la mujer caída por medio de una joven que, junto a una iglesia, intenta ocultar su rostro del hombre que la ha reconocido y va en su ayuda. Holman Hunt, por su parte, eligió también a una mujer caída como protagonista de *Awakeing Conscience* [fig.60], representándola en el momento en que la mujer se hace consciente de su situación.³⁸⁴



Fig.58. George F. Watts, *Found Drowned*, 1848-1850, *Watts Gallery*, Guildford, Reino Unido.



Fig.59. Dante G. Rossetti, *Found*, 1865-1869, *Delaware Art Museum*, Delaware.



Fig.60. Holman Hunt, *Awakeing Conscience*, 1853, *Tate Gallery*, Londres.

El ámbito literario no fue ajeno a este tipo de temáticas, como muestra el poema de Thomas Hood *The Brigde of Sighs* (1844) o las obras teatrales ya comentadas.³⁸⁵ Estas

³⁸⁴ BORNAY, *Las hijas de Lilith...*, pp. 241-242 y HASKINS, Susan, *op. cit.*, pp. 385-386. Para un estudio sobre las mujeres caídas en la literatura y pintura inglesa, véase NOCHLIN, Linda, «Lost and Found: Once More the Fallen Woman», *The Art Bulletin*, vol. 60, n° 1, marzo 1978, pp. 139-153.

³⁸⁵ El poema de Thomas Hood ha sido consultado en BLACK, Joseph, CONOLLY, Leonard *et. al.* (eds.), *The Broadview Anthology of British Literature. Volume 5: The Victorian Era*, Peterborough, Broadview Press, 2012, pp. 118-119. Hay disponible una edición online de 1873: HOOD, Thomas, *The Poetical Works of*

mujeres fueron también protagonistas de distintas novelas, como es el caso de *Mary Barton* de Elizabeth Gaskell (1848).³⁸⁶ En ellas, los personajes principales son prostitutas hambrientas, vestidas con harapos, que sienten repulsión por sí mismas y que sólo alcanzan un final parcialmente feliz al morir en los brazos de sus salvadoras, esas mujeres caritativas que salían del espacio doméstico para ayudar a las mujeres que eran entendidas como su antítesis. Esta vertiente del ángel del hogar fue muy común en el Ochocientos, momento en el que la filantropía vivió un importante auge y fue entendida como actividad femenina por su extensión del papel de madre y fuente de pureza moral, elementos fundamentales para rescatar a las Magdalenas de la calle. La concepción de las mujeres se articulaba así entre estos dos polos, el ángel del hogar y la prostituta, en donde la primera lograba salir al espacio público gracias a las Magdalenas, actividad que, además, les abría una vía para hablar de temas relacionados con la sexualidad.³⁸⁷ Todos estos aspectos aparecen claramente reflejados en *The Eternal Magdalene*, en donde Martha, la esposa de Mr. Bradshaw y madre de Bess y Paul, dedica su tiempo a ayudar a las mujeres que viven en el barrio de las prostitutas, acercándose a ellas con comprensión, compasión y sin actitudes acusatorias.

No obstante, en la literatura, la mujer caída sólo podía alcanzar un final verdaderamente feliz si en su vida aparecía un hombre que la reintegrara en la sociedad. Así ocurre en varias de las novelas de William Wilkie Collins (1824-1889), como *No name* (1862), *Armada* (1866) o *The New Magdalen* (1873).³⁸⁸ En todos estos textos se encuentran distintas consideraciones sobre las mujeres que se tenían en la época, como su condición de dependientes del marido o del padre, la polaridad madonna-magdalena, lo nocivo de la prostitución y la concepción de los hombres como salvadores que rescatan a las mujeres caídas al igual que Jesús hizo con la Magdalena.³⁸⁹

Las películas de este apartado, además de recoger todas estas tradiciones anteriores, conectan de manera directa con uno de los objetivos planteados en la presente investigación: la capacidad de la figura de María Magdalena, y su poder magnético, para

Thomas Hood, Nueva York, George Routledge & Sons, 1873, disponible en <https://goo.gl/qPhoCo> [Última consulta 13/03/2017].

³⁸⁶ GASKELL, Elizabeth, *Mary Barton. A Tale of Manchester Life*, s.l., Project Gutenberg, 2013 (1848), disponible en <https://goo.gl/89lgmY> [Última consulta 08/03/2017].

³⁸⁷ WALKOWITZ, Judith, *op. cit.*, pp. 400-401.

³⁸⁸ COLLINS, William W., *No Name*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1863, disponible en <https://goo.gl/74oOsY>; *Armada*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1863, disponible en <https://goo.gl/sJuz3S>; *The New Magdalen*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1873, disponible en <https://goo.gl/5UkFLt> [Última consulta: 10/03/2017].

³⁸⁹ HASKINS, Susan, *op. cit.* pp. 369-376.

crear otros personajes que, aún formando parte de contextos extra-bíblicos, se configuran como sus herederas. Así se ha visto en muchos de estos films, donde las protagonistas se configuran a partir de toda una herencia del personaje mítico: la pecadora sexual, entendida como prostituta, es a la vez antecesora de estas mujeres y ejemplo de conducta para lograr la redención. De este modo, María Magdalena como *mujer-concepto* en su acepción de prostituta continúa siendo utilizada en las obras del XIX y también en las películas de las primeras décadas del siglo XX, estén o no basadas en piezas teatrales del Ochocientos.

Como síntesis de lo planteado hasta ahora, son dos las lógicas principales que adquiere el personaje objeto de estudio en el marco cronológico que comprende desde 1912 a 1923. Por un lado, la construcción de María Magdalena en el seno de las narraciones bíblicas, donde se aprecia, claramente, la tendencia a incrementar su protagonismo, ampliándose, al mismo tiempo, tanto su psicología como las escenas de su vida de cortesana. Por otro, su uso como elemento contaminante para crear a toda una estirpe de herederas. Sin embargo, es fundamental plantear una última cuestión que al lector no habrá pasado inadvertida: ¿a qué se debe este auge? ¿Por qué, precisamente en estas fechas, se produce tal incremento de la presencia y protagonismo de María Magdalena en el audiovisual? Son, sin duda, este tipo de interrogantes los más arduos de responder pero necesarios para comprender la dimensión global del personaje, tanto en sus construcciones como en la selección de unas de sus tradiciones y exclusión de otras y, por qué no, su función social. En las próximas líneas se ofrecen tentativas de respuesta a estas cuestiones, tarea que sirve como cierre de toda la sección.

Si en apartados anteriores se englobaban los films analizados bajo el término «cine de atracciones», predominante hasta, aproximadamente, 1906-1908, las películas ahora analizadas corresponden a la etapa posterior, momento en el que, progresivamente, «el cine abandonó esa tendencia *mostrativa* y se dedicó sobre todo a *contar* relatos». ³⁹⁰ Con el desarrollo narrativo, se produce un abandono progresivo de los efectos especiales en aras de una mayor concentración en los elementos necesarios para contar una historia. En consecuencia, se incrementa el tratamiento de los personajes, agentes por medio de los que se relata la historia, o, dicho de otro modo, «el cine de ficción se centra en contar una historia conducida por personajes». ³⁹¹ Si los personajes son los que dirigen la narración, es evidente que éstos necesitan dotarse de mayor contenido que en el cine de atracciones

³⁹⁰ BENET FERRANDO, Vicente J., *La cultura del cine...*, p. 48.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 81.

y, por ello, resulta lógico que la historia de María Magdalena necesite ser ampliada. De este modo, se puede afirmar que una de las causas por las que se produce un auge del personaje de María Magdalena reside en que, además de ser una figura central en la historia de Jesús, es uno de los personajes bíblicos que mayor carga legendaria contiene, ofreciendo así gran cantidad de recursos para ampliar su biografía en un tipo de cine que requiere del desarrollo de sus personajes.

No obstante, hay más elementos a tener en cuenta para responder a los interrogantes planteados. En primer lugar, no se puede obviar que María Magdalena es un personaje bíblico y que su faceta de cortesana se desarrolla en películas que ponen en escena las narraciones evangélicas. Desde siglos atrás, las manifestaciones culturales fueron utilizadas como vehículo para ofrecer modelos de conducta al espectador. Es quizás la concepción que de las imágenes se tiene durante la Contrarreforma la que mejor ejemplifica esta función del arte. Por ello, y sin perder de vista que en los primeros años del cine este medio era, generalmente, bien aceptado por las instituciones eclesiásticas, no resultaría extraño que la mítica Magdalena continuara siendo utilizada como ejemplo, al mismo tiempo, del camino a seguir y del camino a evitar. No obstante, también se ha mostrado cómo diversas películas sufrieron los efectos de la censura. ¿Qué sucede entonces? ¿Sirve este personaje a los intereses moralizantes o, por el contrario, es rechazado por las instituciones religiosas? Al igual que en épocas anteriores, María Magdalena ofrece la posibilidad de satisfacer intereses contrarios: al tiempo que se convierte, como se acaba de comentar, en ejemplo de conducta por su conversión, es también utilizada como coartada para incluir elementos eróticos procedentes de su vida de pecadora. Esto mismo sucedía también en la Contrarreforma y, de manera destacada, en el siglo XIX. De este modo, una segunda respuesta se ofrece al interrogante planteado: María Magdalena es utilizada para tratar un tema, la sexualidad, que no podía presentarse de manera abierta. Estas cuestiones, aunque necesarias de mención en este punto, serán desarrolladas en profundidad en capítulos posteriores.

Hasta este momento, se han ofrecido dos respuestas en relación a las películas en las que la mujer de Magdala aparece caracterizada como cortesana. No obstante, para las películas protagonizadas por mujeres caídas, concebidas como herederas de la Magdalena, son otras las cuestiones que deben plantearse. En primer lugar, el marco cronológico en el que aparecen estas producciones: la primera corresponde al año 1914 y la última, *The Eternal Magdalene*, a 1919, fechas que coinciden prácticamente con las de la Primera Guerra Mundial. ¿Tiene la contienda algo que ver con el auge de dichas

producciones? Si en general las guerras conllevan un auge de la prostitución, en el caso de la Gran Guerra este incremento se dio, especialmente, en las zonas de las trincheras del territorio francés, donde el propio gobierno, como medida de control de las enfermedades de transmisión sexual, reguló los prostíbulos para los soldados.³⁹² Sin embargo, las mujeres caídas que protagonizan los films comentados no son las prostitutas que dan servicio a los militares, sino aquellas jóvenes que, por diversos motivos, han modificado su rumbo vital terminando en situaciones de pobreza y marginalidad. Asimismo, el tema de las mujeres caídas continúa en la cinematografía más allá de los años de la contienda, por lo que no parece que la Gran Guerra sea una causa directa en el auge de esta temática, dado que la misma se convierte en un argumento prolongado en el tiempo.³⁹³

No obstante, en relación a la I Guerra Mundial, se plantea otra cuestión que, para responderla, requiere de una investigación que excede el presente ámbito de estudio. Este interrogante se dirige concretamente a los Estados Unidos, debido a que la mitad de los films aquí comentados son producciones norteamericanas, unido al auge de los estudios de este país durante la contienda. Así, cabría plantearse si, desde 1917, momento en que Estados Unidos entra en guerra, las mujeres se convierten en el público mayoritario de las salas de cine. En este punto, cabe indicar que las películas sobre las mujeres caídas se articulan dentro de los códigos del melodrama, género tradicionalmente considerado como propio del público femenino. De hecho, entre los grandes ejes del melodrama, se encuentra la lucha maniquea entre la virtud y el vicio o la caída en desgracia de inocentes muchachas, elementos todos ellos generadores de fuertes emociones en el público. Dicho esto, ¿se realizan estos films pensando en vender el máximo número de entradas a las salas de cine teniendo en cuenta el tipo de público? En otras palabras, ¿se podría plantear que, entre las causas del auge de los melodramas y, entre ellos los protagonizados por mujeres, se encuentra el deseo de la industria por generar la mayor cantidad de ingresos posibles, dirigiendo sus esfuerzos a un género concebido para el sector del público que no se encuentra en el frente? La respuesta a tales interrogantes requiere de un estudio que

³⁹² Sobre la prostitución durante la I Guerra Mundial véase DITMORE, Melissa (ed.), *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work. Vol. 2*, Westport, Greenwood Press, 2006, pp. 548-549 y BENOIT, Christian, *Le soldat et le putain: histoire d'un couple inséparable*, Villers-sur-Mer, Taillac, 2013.

³⁹³ Véase al respecto JACOBS, Lea, *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, Berkeley, University of California Press, 1997 y CAMPBELL, Marilyn, *The Fallen Women in Hollywood Films, 1931-1933*, Tesis Doctoral, University of Wisconsin-Madison, Madison, 1974. En el conjunto de estas películas aparecen subcategorías en función del tipo de protagonistas: madres solteras, muchachas de la clase obrera o inocentes jóvenes que sueñan con triunfar en Hollywood, entre otras.

excede los objetivos del presente trabajo, pero se han querido plantear estas cuestiones ya que, de algún modo, afectan a la función social del personaje aquí estudiado.

1.4. La última gran Magdalena del cine silente: *Rey de Reyes* de Cecil B. DeMille (1927)

En una de las últimas superproducciones de temática bíblica anterior a la introducción del cine sonoro, el personaje de María Magdalena se construye continuando la tendencia, anteriormente iniciada, de la bella y rica cortesana. Se trata del film dirigido por Cecil B. DeMille *Rey de reyes* (*The King of Kings*), con Jacqueline Logan en el papel de María Magdalena. A excepción de la escena inicial y la final, rodadas en color, el resto de la película es en blanco y negro, cuestión que se tratará más adelante en profundidad. Los intertítulos empleados son de dos tipos: unos explicativos y otros en los que se reproducen los diálogos de los personajes, utilizando, en ocasiones, citas bíblicas. En lo referido a la movilidad de la cámara, se aprecia una notable diferencia respecto a las películas anteriores: la cámara estática ha desaparecido y, con ella, la consecuente sensación teatral. Los movimientos de la cámara aportan un dinamismo en el que colabora la variedad de tipos de planos: generales, medios, americanos y primeros planos. Junto a la introducción del color, como elemento técnico destacable, se encuentra la sobreimpresión de imágenes, trucaje fundamental en la conversión de María Magdalena. Los intertítulos iniciales, además de indicar la fidelidad de la película a los evangelios, sitúan la acción en Judea, donde se encuentra «la hermosa cortesana, María de Magdala, [que] se reía tanto de Dios como del Hombre». Con un plano general, aparece la Magdalena en su palacio rodeada de hombres [fig.61].

Los intertítulos explican que la mujer se siente despechada por la marcha de su amante Judas, quien la ha abandonado para unirse al grupo de Jesús. Ella, ensimismada, altiva, irreverente y de gran belleza, acaricia a un leopardo que se comporta de forma totalmente dócil ante la mujer [fig.62]. En su negación a olvidarse de Judas, se engalana con la ayuda de sus esclavos, se perfuma y se maquilla frente al espejo, todo ello como preparación a su marcha para recuperar a su amante [fig.63,64]. Con el cabello ricamente elaborado, y un traje que deja ver gran parte de su cuerpo, la mujer expresa sus intenciones hacia Jesús: «ese carpintero debe aprender que no se puede arrebatar a un hombre a María Magdalena». Los hombres allí presentes le advierten del poder del hombre de Nazaret, aludiendo a algunos de sus milagros, como la sanación del ciego. Ante estos comentarios,

una arrogante Magdalena explica que ella ha cegado a muchos más hombres de los que Jesús puede sanar. Ya en su carruaje, parte en busca de Judas y el carpintero.



Fig.61.



Fig.62.



Fig.63.



Fig.64.

La siguiente escena en la que aparece la mujer, se abre con un intertítulo extraído del evangelio de Marcos: «(...) al poco tiempo había corrido la voz de que estaba en casa. Se agolparon tantos que ni siquiera ante la puerta había ya sitio» (Mc 2,1-2). Jesús, junto a sus discípulos y su madre, se encuentra rodeado de una multitud expectante ante sus sanaciones, ocasión que Judas aprovecha para propagar su discurso político en contra de Roma. A ese ambiente llega María Magdalena en su carruaje, ataviada con lujosas galas que contrastan con la pobreza de las gentes allí reunidas [fig. 65]. En el interior de la casa, tras encontrarse con Judas, la mujer se dirige a Jesús con su característica soberbia [fig.66]. El carpintero fija su intensa mirada en los ojos de la mujer, haciendo que la actitud de ésta cambie radicalmente. Las palabras que Jesús dirige a la Magdalena –«Queda limpio» (Mt 8,3)– provocan que del cuerpo de la cortesana surjan toda una serie de espectros por medio del truco de superposición de imágenes.³⁹⁴ Estas figuras fantasmagóricas se presentan a sí mismas: la Lujuria suplica a la Magdalena que no le deje escapar, la Avaricia le ruega que no la destruya; a continuación aparecen el Orgullo seguido de la Gula, la Soberbia,

³⁹⁴ La traducción del intertítulo se ha realizado utilizando la referencia bíblica, por lo tanto, al ser un versículo que en origen se dirige a un hombre, se ha optado por dejar el adjetivo en masculino, tal y como aparece en el texto original.

la Envidia y la Ira [fig.67,68,69,70]. Ante tal acontecimiento, uno de los asistentes pregunta qué está sucediendo, y Pedro responde que Jesús está limpiando a la mujer de los siete pecados capitales. Los espectros rodean a María Magdalena, no queriendo desprenderse de ella pero, mediante el gesto milagroso de Jesús, desaparecen dejando a una Magdalena limpia y convertida [fig.71,72,73]. La mujer, ya liberada, cubre su cuerpo y cabello con la túnica y, una vez vestida decorosamente, se arrodilla a los pies de Jesús, quien le pone la mano sobre la cabeza bendiciéndola [fig.74,75]: «Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios» (Mt 5,8). Con un fundido en negro termina la escena.

María Magdalena no vuelve a aparecer hasta que Jesús es detenido en Jerusalén y mostrado ante el público junto a Barrabás. Mezclada con la multitud, la Magdalena grita defendiéndole apasionadamente: «Su único crimen ha sido curar vuestras enfermedades, y resucitar a los muertos». Sin embargo, las palabras de la mujer son despreciadas aludiendo a su poca fiabilidad por tratarse de una prostituta. Su presencia se reactiva durante la crucifixión en la que, junto a las hermanas de Lázaro, se encuentra arrodillada ante la cruz. El protagonismo femenino de estos momentos recae sobre la madre de Jesús, quedando María Magdalena en un plano secundario pero visible por sus grandes gestos de dolor, mucho más exaltados que los de la Virgen. En el momento de la muerte de Jesús, la mujer de Magdala se abraza a los pies del madero intentando defender el cuerpo del crucificado de la lanza del soldado romano. El dramatismo de la escena se elabora, principalmente, por la gesticulación de los brazos de la Magdalena y los fuertes contrastes lumínicos.

Rodada en color, la siguiente escena muestra la resurrección con la consiguiente huida de los soldados que vigilaban el sepulcro. Tras este suceso, allí llegan la Virgen y María Magdalena. Al ver que la piedra que daba cierre al sepulcro había sido quitada, la mujer de Magdala se dirige a ver qué ha sucedido, mientras la Virgen se queda rezagada. Ante esta última se aparece el resucitado que, por consejo de su madre, se acerca a la Magdalena que llora desconsolada. Es en ese momento cuando se produce el diálogo que Juan incluye en su relato (20,11-18), terminando con la marcha de la Magdalena a dar la Buena Nueva a los discípulos [fig.76,77]. Finalmente, se produce la aparición de Jesús, de nuevo en blanco y negro, al grupo de seguidores, entre los que se encuentran también las mujeres, para encomendarles la que debe ser su tarea: «Id por todo el mundo y proclamad la Buena Nueva a toda la creación» (Mc 16,15), poniéndose fin a la película.



Fig.65.



Fig.66.

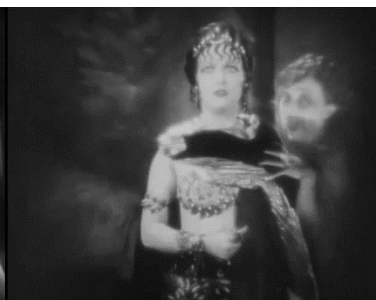


Fig.67.

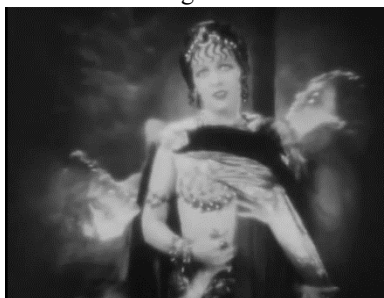


Fig.68.

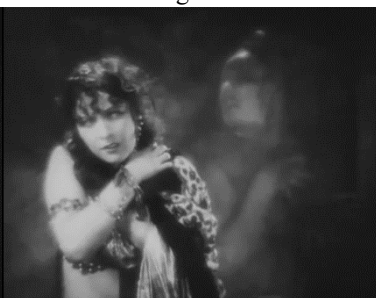


Fig.69.

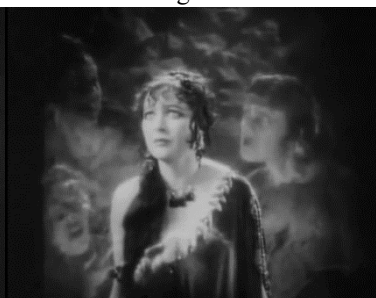


Fig.70.

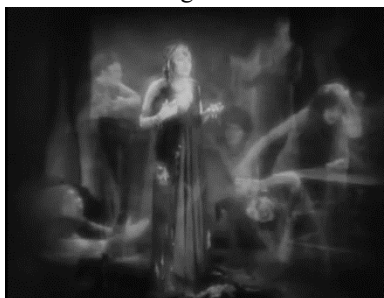


Fig.71.

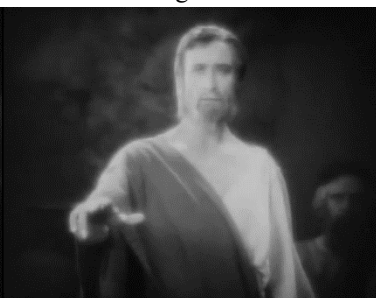


Fig.72.

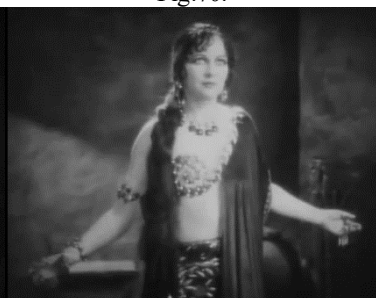


Fig.73.

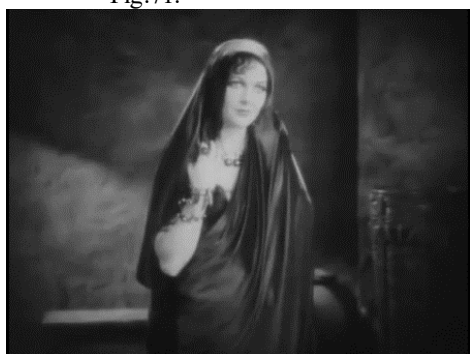


Fig.74.

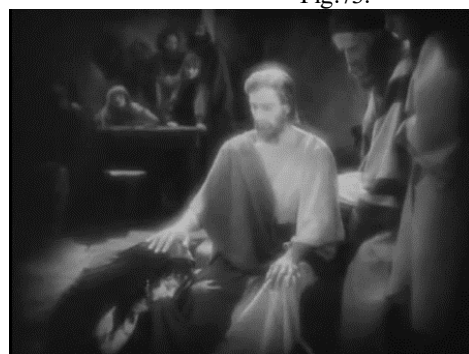


Fig.75.

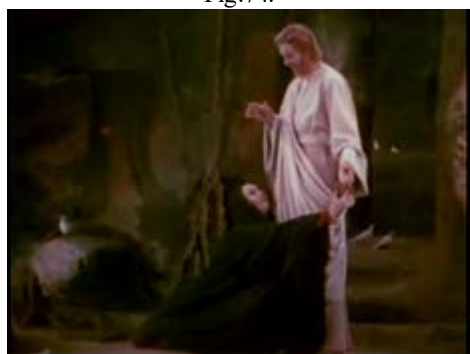


Fig.76.



Fig.77.

DeMille eligió a María Magdalena como uno de los personajes principales, iniciando la misma trama con ella. Son cuatro los episodios en los que se perfila la construcción de este personaje. En primer lugar, María Magdalena es presentada como cortesana, siguiendo de este modo la línea iniciada por Giulio Antamoro en su film de 1916 y luego continuada, entre otros, por Arthur Maude y Robert Wiene. Esta concepción de la Magdalena como mujer dedicada a los placeres terrenales procede –como se ha mostrado en páginas anteriores– de las leyendas medievales recogidas en la obra de Santiago de la Vorágine. No obstante, DeMille enfatiza un aspecto de la vanidosa mujer que en la obra de Antamoro no aparecía: su lujuria y maldad. Estas cualidades se ofrecen al espectador tanto por las palabras de la protagonista como por su relación de complicidad con el leopardo, animal que tanto en el Antiguo (Jeremías 5,6; Daniel 7,5) como en el Nuevo Testamento (Apocalipsis 13,2) es asociado al mal y al propio Satanás. A ello se añade que la Magdalena, con el objetivo de recuperar a su amante, mima todo los detalles de su arma más poderosa, la seducción procedente de su belleza. La lujuria y la belleza se expresan no sólo por la apariencia de la mujer, sino también por sus propias palabras. En estos primeros minutos de la película, se ha realizado un retrato de la Magdalena que recoge distintos aspectos de su propia tradición: una pecadora lujuriosa, llena de vanidad y soberbia, irreverente y altiva, pero también muy segura de sí misma.

En la misma escena, se incluye la relación de María Magdalena con Judas, cuestión que ya había aparecido en la película de Arthur Maude de 1914 y en la de Febo Mari de 1919, así como en obras literarias anteriores. Como se ha indicado en páginas anteriores, la película de Maude toma como punto de partida la obra de teatro de Maurice Maeterlinck de 1910 que, a su vez, toma préstamos de la de Heyse de 1903, entre los que se encuentra la relación entre Judas y la cortesana. No obstante, Daniel A. Lord, asesor católico de la película de DeMille, indica que la relación entre ambos personajes procede «de alguna leyenda alemana poco conocida de la Edad Media».³⁹⁵ A pesar de esta referencia a la leyenda medieval alemana que aporta Lord, resulta complejo averiguar a cuál de todas las leyendas se refiere. Así, no ha sido posible encontrar ningún texto medieval en el que los protagonistas de la relación sean Judas y la Magdalena. Lo más próximo es el poema *Der Saelden Hort*, escrito alrededor del año 1300, en el que se narra

³⁹⁵ LORD, Daniel A., *Played by Ear: the Autobiography of Daniel A. Lord, S.J.*, Chicago, Loyola University Press, 1956, p. 281. La mención a la leyenda aparece, también sin precisar, en BIRCHARD, Robert S., *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2009, p. 124 y HEBRON, Carol A., *op. cit.*, p. 74.

que Juan Evangelista y María Magdalena eran los novios de las bodas de Caná, y que el hombre, tras el milagro de la conversión del agua en vino, abandona a la Magdalena para seguir a Jesús, provocando que ésta dirija su vida al pecado tras el abandono sufrido.³⁹⁶ Santiago de la Vorágine, tildándola de «frívola» y «falsa», recoge también esta leyenda:

«Dicen algunos que María Magdalena y Juan Evangelista fueron novios; que cuando ya estaban a punto de casarse Cristo llamó a Juan y lo convirtió en discípulo suyo, y que ella, despechada e indignada contra Jesús porque le había arrebatado a su prometido, se marchó de casa y se entregó a una vida desenfrenada».³⁹⁷

Sin embargo, en el film, María Magdalena no se abandona a la vida de pecado por la marcha de su amante, sino que ésa era la vida que la mujer, entendida como cortesana, llevaba previamente. De este modo, sin encontrar una fuente escrita en la que se plantee la relación entre Judas y María Magdalena, podría pensarse que DeMille fusiona la antigua leyenda de las bodas de Caná con la tradición teatral y cinematográfica en las que la relación amorosa se presenta cambiando a Juan por Judas, además de eliminar la caída de la Magdalena a raíz del abandono sufrido. David Shepherd plantea que la introducción de la relación entre Judas y la cortesana en la obra de DeMille continúa la moda, propia de los años 20, de incluir historias de amor en los films de temática bíblica. A ello añade la fascinación que, desde 1908 con el film *El beso de Judas*, previamente mencionado, despertaba el personaje del traidor. Por último, Shepherd señala que el uso que hace DeMille de dicha relación procede, directamente, del film *Mary Magdalene* de 1914.³⁹⁸ En otras palabras, Shepherd considera que DeMille, para la relación entre Judas y la Magdalena, bebe directamente de la tradición cinematográfica. Al mismo tiempo, el cineasta utiliza la marcha de Judas como detonante para que se produzca el encuentro entre Jesús y la cortesana.

A diferencia de la presentación de María Magdalena, en la que DeMille recoge y potencia tradiciones previamente utilizadas en el audiovisual, la secuencia de la conversión, momento clave en el desarrollo del personaje, supone una variación tanto en lo referente a las fuentes utilizadas como al modo de representar la conversión. Es por ello que, en primer lugar, resulta necesario detectar las fuentes literarias utilizadas para en la escena. Las palabras que Jesús dirige a la Magdalena son las mismas que utilizó

³⁹⁶ Véase VOLFING, Annette, *John the Evangelist and Medieval German Writing*, Oxford–Nueva York, Oxford University Press, 2001, pp. 169-170 y MAISCH, Ingrid, *op. cit.*, p. 49. Maisch incluye otras tres leyendas alemanas sobre la vida de la Magdalena, pero en el comentario de las mismas no aparecen referencias a una relación amorosa de la protagonista con Judas.

³⁹⁷ VORÁGINE, Santiago, *op. cit.*, p. 391.

³⁹⁸ SHEPHERD, David, *op. cit.*, p. 261.

para sanar al leproso, como indica la referencia bíblica del intertítulo (Mt 8,3). La explicación del acontecimiento se realiza por medio de un intertítulo que reproduce las palabras de Pedro: «la está curando de los siete pecados capitales», con la referencia a Lucas 8,2. Al acudir a la referencia indicada (Lc 8,2), se evidencia cómo el texto ha sido tergiversado, ya que en el texto lo que realmente se dice es: «María, llamada Magdalena, de la que habían salido siete demonios» [fig.78].

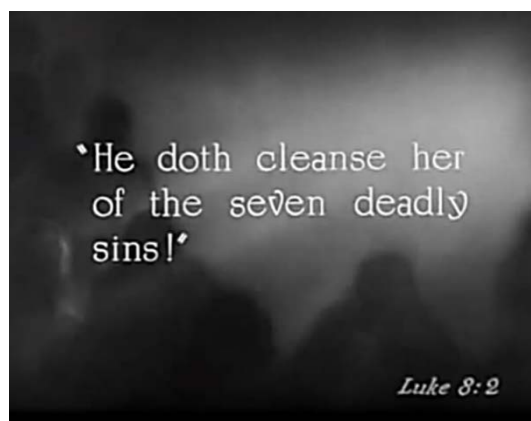


Fig.78.

Así, los siete demonios de los que habla Lucas han sido presentados como los siete pecados capitales. Esta manipulación tiene su origen en la interpretación que del pasaje hace Gregorio Magno, explicada en apartados anteriores. Dicho esto, se puede afirmar que DeMille ofrece al espectador la interpretación de Gregorio Magno ya no como exégesis, sino como una realidad presente en el evangelio que, sin embargo, no es más que una manipulación del texto lucano. En consecuencia, se está dando un fenómeno de *continuidad incrementada* al afianzarse, por parte del director, unas palabras que lejos de estar presentes en la fuente primaria son una interpretación realizada por la patrística que, en este caso, es asumida por los creadores del film.

De este modo, DeMille ya no ha utilizado los pasajes relativos a las unciones –los más comunes para las escenas de la conversión– sino que ha recurrido a otro texto del evangelio mediado por la exégesis patrística. Ello supone un cambio en la tradición cultural de María Magdalena y, en concreto, del tipo iconográfico de su conversión: con DeMille, la fuente ya no es el pasaje de la unción sino Lucas 8,2 entendido a partir del filtro de la patrística, por lo que la atención recae en el exorcismo en lugar del gesto de ungir y secar los pies de Jesús. Por lo tanto, la conversión se entiende a partir del exorcismo realizado sobre la Magdalena, produciéndose así una variación en su tradición cultural. La representación de la salida de los demonios cuenta con muy pocos ejemplos

previos en la tradición de este personaje. Entre todas las imágenes consultadas que representan la conversión, tan sólo se han encontrado dos en las que ésta se manifieste por medio de la salida de los demonios [fig.79,80]. En la primera, Jesús aparece expulsando a los demonios que salen por los distintos orificios del cuerpo de la mujer, esto es, por su boca y por debajo de sus ropajes. Por otra parte, el fresco de Giovanni da Milano muestra la escena de la unción pero añade siete figuras demoníacas en la parte superior. Son estos dos ejemplos los únicos encontrados en relación al exorcismo de María Magdalena, que constituye otro tipo iconográfico de la conversión. Dicho en otras palabras: el tema de la conversión, concretado tradicionalmente en el tipo de la unción, se codifica ahora en un nuevo tipo iconográfico en el que es el exorcismo el eje central.



Fig. 79. «María Magdalena sanada por Cristo», *Libro de Horas*, MS M. 54 f.18, Francia, 1460-1470, *The Pierpont Morgan Library*, Nueva York.



Fig. 80. Giovanni da Milano, *Unción*, 1363-1365, *Cappella Guidalotti-Rinuccini*, Santa Croce, Florencia.

Con el nuevo medio, se hace posible la representación, por medio del movimiento, de la salida de los demonios, dispositivo que DeMille aprovecha para crear una escena diferente a la de sus predecesores gracias a la tecnología cinematográfica y la sucesión de imágenes en movimiento, creándose un tipo iconográfico puramente audiovisual que más adelante será continuado. Tras la salida de los espíritus, la Magdalena retoma la vía tradicional arrodillándose a los pies de Jesús. Así, varía el modo de representar su conversión pero continúa el modo en que es caracterizada. Como resultado del exorcismo, el cuerpo de María Magdalena modifica su aspecto: su cabello, antes artificiosamente elaborado, queda suelto y cubierto por el manto; su cuerpo, previamente visible, se reduce a un volumen oculto bajo las telas. De esta forma, la sensual cortesana de DeMille se

convierte en un ser asexuado cubierto de ropajes. Esta transformación física de la mujer como consecuencia de la conversión, tiene también sus precedentes en algunos textos patrísticos anteriormente comentados así como en la obra de Antamoro de 1916, en donde también se evidenciaba un notable cambio en el físico de la mujer.³⁹⁹

En las escenas de la crucifixión, DeMille continúa algunas de las tradiciones ya vistas tanto en la pintura como en el audiovisual. Al igual que sucedía en la película de Zecca, mientras la Virgen y Juan se mantienen unidos en todo momento, la Magdalena vive sola su dolor, a excepción de unos momentos en los que, junto a las hermanas de Lázaro, configura el grupo de plañideras. Del mismo modo, la expresión del dolor de la Magdalena, como sucedía en Zecca y en Masaccio, se escenifica por medio de la gestualidad de los brazos de la mujer. Por otra parte, en lo que refiere a los esquemas compositivos y al tratamiento de la luz, DeMille recurre a Rubens y a Doré respectivamente [fig.81,82,83,84]. En el caso del primero, es clara la similitud en la postura de los personajes, destacando el gesto de la Magdalena en su intento de frenar la lanza que terminará abriendo el costado de Jesús. En el segundo, es la orientación que toma la iluminación la que presenta mayores similitudes con el grabado del XIX.



Fig.81.



Fig.82.



Fig.83. Peter P. Rubens, *Cristo crucificado entre los dos ladrones*, 1619, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.



Fig.84. Gustave Doré, «La crucifixión», *Sainte Bible*, 1866.

³⁹⁹ Gregorio Magno, *Homiliarum in Evangelia*, 33, 2; PL LXXVI, 1594.

Respecto a la resurrección, la escena del *Noli me tangere* viene precedida de una primera aparición de Jesús a la Virgen. En los evangelios, la primera testigo de la resurrección es siempre María Magdalena, ya sea en soledad (Jn 20,11-18), en compañía de la otra María (Mt 28,1-10) o con María la de Santiago y Salomé (Mc 16,1-13). En este caso, al representarse también la escena del *Noli me tangere*, tan sólo narrada en Juan, si se hubiese realizado una traducción fiel –intención de los creadores manifestada al inicio del film como previamente se ha señalado–, María Magdalena debería haber acudido en soledad a la sepultura. Por el contrario, la Magdalena va acompañada de la Virgen, siendo ésta la primera en encontrarse con el resucitado. En las producciones anteriores, la concepción de este pasaje es diversa: mientras que en la película de Zecca, María Magdalena no tiene protagonismo fuera del grupo de testigos de la resurrección, en el de Antamoro, aunque la primera señal de la resurrección, una brillante luz en el cielo, es atisbada por varias de las mujeres –incluida la Virgen–, sí que es María Magdalena la primera en encontrarse con el resucitado. DeMille otorga protagonismo a la Magdalena reproduciendo, de manera íntegra, la escena del *Noli me tangere*, sin que ello impida una primera aparición a la Virgen. Aunque esta primera aparición es un elemento apócrifo, son diversas las tradiciones que así la manifiestan como se ha explicado en páginas anteriores. A partir del momento en que Jesús se acerca a la Magdalena, la película es fiel a la narración de Juan.

Estas escenas, como se anticipaba, están rodadas en color, al igual que el inicio del film en donde se presenta a la cortesana. De este modo, la vida de cortesana de la Magdalena se pone en conexión con su papel en la resurrección por medio de un elemento técnico que en este caso adquiere carga significativa y termina formando parte del discurso. La pecadora, por haberse arrepentido y rechazado la vida mundana, obtiene como recompensa el encuentro con el resucitado. Con ello se aprecia cómo continúa la concepción de la Magdalena como nueva Eva que previamente se ha explicado, continuándose la línea conversión-recompensa propia de su tradición. De este modo, la película ofrece, con el personaje de la Magdalena y su transformación vital, una conducta ejemplarizante a través de una historia de redención.

La importancia dada al personaje de la Magdalena en el film, responde a diversas cuestiones. Por una parte, a la creencias del propio director y su, aunque poco convencional, profunda religiosidad, quien desde su infancia estuvo en contacto con los pasajes bíblicos. DeMille concebía a Jesús principalmente como el salvador de los pecadores, considerándose el director a sí mismo como un pecador deseoso de obtener el

perdón. Al mismo tiempo, con la elección de un personaje totalmente opuesto a Jesús para iniciar el film, el director pretendía crear mayor tensión argumental desde el inicio del metraje. De este modo, con la cortesana arrepentida y convertida, se muestra un ejemplo de conducta que sigue un patrón lineal, con un antecedente, una causa clara de conversión y una consecuencia de la misma que no es otra que la de convertirse en testigo de la resurrección. Junto a las creencias propias del director, resulta importante el asesoramiento con el que se contó para película, tanto de especialistas protestantes como católicos. Entre los segundos, destaca el papel del escritor Daniel A. Lord, quien consideraba que la película era fiel a los evangelios, exceptuando la secuencia inicial de la que indica que, tras los recortes que él mismo realizó y a pesar del vestuario de la Magdalena, se puede considerar como una escena aceptable.⁴⁰⁰

De hecho, Lord, en su autobiografía, explica que, aunque inicialmente la relación entre Judas y la Magdalena fue ampliamente desarrollada, no fue incluido todo el material en el metraje definitivo. El asesor católico explica el motivo principal que llevó a DeMille a iniciar su film con la escena de la cortesana: la necesidad de que la audiencia cambiara su actitud hacia la vida y, para ello, resultaba necesario presentar un ambiente lleno de lujos y belleza, «el tipo de vida que ellos querrían para sí mismos». Así, si la audiencia «se enamora de la Magdalena, cuando ella se dirija a su carro y diga ‘voy en busca del carpintero’, ellos también irán».⁴⁰¹ Con estas declaraciones, se afianza la idea previamente presentada del uso de la Magdalena como modelo ejemplarizante de conversión.

Si bien en las palabras de DeMille el ejemplo de la Magdalena debía guiar al público en general, no se puede perder de vista que buena parte de ese público estaría conformado por mujeres. En agosto de 1920, éstas habían conseguido el derecho al voto en los Estados Unidos, aspecto que, junto a su inserción en el mundo laboral a raíz de la I Guerra Mundial y las modificaciones en los roles y actitudes de algunas mujeres, generaba un choque con las normas sociales prescritas para ellas. Así, los felices años 20 son los años de las *flappers*, esas jóvenes que abandonan el vestuario tradicional, fuman,

⁴⁰⁰ Respecto a las creencias personales de DeMille véase EYMAN, Scott, *Empire of Dreams. The Epic Life of Cecil B. DeMille*, Nueva York, Symon & Schuster, 2010, pp. 248-251. Su intención a la hora de elegir a la cortesana para iniciar el film así como los comentarios de Daniel A. Lord quedan recogidos en MALTBY, Richard, «The King of Kings and the Czar of All the Rushes: The propriety of the Christ Story», en BERNSTEIN, Matthew (ed.), *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, Londres, Continuum, 2000, pp. 60-83. Bruce Barton, autor del bestseller de la época *The Man Nobody Knows* (1925), también participó como asesor de DeMille. BARTON, Bruce, *The Man Nobody Knows*, Nueva York, Grosset & Dunlap, 1925, disponible en <https://goo.gl/xr0xkz> [Última consulta 13/03/2017]. Al igual que D. A. Lord, mostró su preocupación respecto al vestuario de la Magdalena de la primera secuencia, así como por sus movimientos considerados excesivamente sensuales, EYMAN, Scott, *op. cit.*, p. 314.

⁴⁰¹ LORD, Daniel A., *op. cit.*, pp. 281-282.

beben, bailan sin complejos y viven su sexualidad de un modo más abierto, en contra de lo dictado por las normas. La Magdalena interpretada por Jacqueline Logan contiene algunos de estos elementos que, debido a la moral punitiva de los creadores de la película, son mostrados como nocivos y, por tanto, debían ser erradicados. Con ello, se continúa utilizando patrones de conducta procedentes de los siglos medievales para dirigirse a las mujeres, mostrando a éstas cuál es el camino que deben llevar y las aficiones de las que deben alejarse.

Con el personaje de la Magdalena quedan evidenciadas en la película algunas de las características propias del cine clásico o Modo de Representación Institucional (MRI), iniciado en los primeros años del siglo XX por pioneros como Edwin S. Porter, pero dominante a partir de la película de D. W. Griffith, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915). En primer lugar, el cine clásico se caracteriza por presentar una estructura narrativa temporalmente lineal, y así se ha visto en el personaje de la cortesana previamente comentado. Al mismo tiempo, el cine clásico cuenta con el apoyo de las instituciones dominantes al tiempo que difunde la ideología de éstas. Este aspecto se aprecia claramente en la construcción de la Magdalena, una mujer independiente, liberada sexualmente y que confía plenamente en ella misma, pero que es mostrada como una pecadora que debe convertirse en un ser asexuado y sumiso para seguir a su sanador y, de ese modo, alcanzar la salvación. Otra de las características tiene que ver con el sistema de estudios de Hollywood, entramado en el que fue producido el film. Organizado como una auténtica industria capitalista, la obtención de beneficios económicos resultaba clave para dar continuidad al sistema de producción. Ello se hace patente en este film, en el que se invirtió más de un millón de dólares, con el asesoramiento de especialistas religiosos procedentes tanto de la vertiente católica, como de la protestante y judía. El objetivo principal residía en que ningún sector del público se sintiera alejado de la interpretación dada a los relatos evangélicos para, de ese modo, obtener el mayor beneficio económico. De este modo, se trasluce el sistema de estudios de Hollywood, en los que el éxito comercial de los productos era fundamental para la industria, por lo que el film debía de ser una obra no sectaria que gustara a todo el público, independientemente de la vertiente religiosa a la que perteneciera.

Asimismo, con los recortes derivados de los comentarios de los asesores —muchos de ellos centrados en la Magdalena—, esta producción de 1927 anticipa lo que en pocos años iba a ser un elemento generalizado en la industria del cine norteamericana: la censura. De hecho, Daniel A. Lord, tres años después del estreno de *Rey de reyes*, sería

uno de los participantes en la redacción del conocido como Código Hays, aplicado en los Estados Unidos desde 1934 hasta la década de los sesenta. Por lo tanto, la censura aparece en esta obra no tanto por imposición sino como necesidad para contentar a los diversos sectores religiosos con vistas a obtener ingresos. Al mismo tiempo, en la industria de Hollywood, los avances técnicos y su rentabilidad constituían otro de los puntos fuertes. Tanto la secuencia inicial de la película como la correspondiente al *Noli me tangere*, están rodadas en color, actuando el elemento técnico como parte del discurso. A partir de esta conexión, se aprecia a la perfección cómo los aspectos formales son parte significativa que colaboran en la creación del discurso, generando mensajes dirigidos a un público para el que ver películas en color era algo todavía extremadamente novedoso, ya que el rodaje en color con el procedimiento de la marca Technicolor no tuvo una difusión comercial amplia hasta los años 30.⁴⁰²

Con la Magdalena de DeMille se pone fin a las Magdalenas del cine silente, reuniéndose en ella gran parte de las tradiciones utilizadas por los antecesores del director norteamericano al tiempo que se introducen variaciones. El proceso de construcción de la Magdalena en la etapa del anacronocine, supone los orígenes de este personaje en el audiovisual, siendo la película de 1927 una de las principales creaciones fundadoras de trascendencia e influencia en producciones posteriores, tanto por los elementos nuevos que genera como por la solidificación de tradiciones previas, asentando de este modo todo un entramado sobre el que se construirán, aunque con variaciones, las Magdalenas de años posteriores. En las décadas siguientes, la presencia de María Magdalena en las películas norteamericanas para las salas de cine, vivirá un descenso paralelo al de la representación de la historia de Jesús. Por el contrario, su personaje tendrá una presencia destacada en las producciones de otras nacionalidades, tanto en los films que ponen en escena las narraciones de los evangelistas como en sus herederas.

⁴⁰² Las secuencias en color están rodadas con Technicolor de dos tonos o estratos, técnica que se había estado experimentando a lo largo de toda la década. Es en 1934 cuando la técnica se convierte en tricromática, generalizándose a finales de la década pero sin convertirse en dominante. El paso definitivo al color se dará en los años 50, cuestión que más adelante será estudiada. Véase BENET FERRANDO, Vicente J., *La cultura del cine...*, pp. 205-206. Un estudio previo del film de DeMille se encuentra en MONZÓN PERTEJO, Elena, «Iconología y cine. Construcción fílmica de María Magdalena en la película *Rey de reyes* de Cecil B. DeMille», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº 4, 2012, pp. 63-78.

2

DE LA LLEGADA DEL SONORO A LA TELEVISIÓN

MARÍA MAGDALENA EN LAS PRODUCCIONES DE 1940 Y 1950

2.1. La década de 1930: el sonoro y la censura

El mismo año que Cecil B. DeMille estrenaba *Rey de reyes*, aparecía también *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), película producida por la Warner Bros Pictures y dirigida por Alan Crosland. Esta obra es considerada como el inicio de cine sonoro. Este nuevo elemento técnico supuso la necesidad de replantear las convenciones del cine clásico establecidas e internacionalizadas a lo largo de toda la década anterior. El cambio más evidente refiere a la diferencia de idiomas entre las distintas cinematografías. No obstante, a ello hay que unir cuestiones estilísticas propias del cine silente, que se vieron interrumpidas, por un breve lapso de tiempo, debido a las nuevas necesidades a la hora de realizar el rodaje. Sin embargo, a inicios de la década de 1930 ya se habían superado gran parte de estos problemas y «a pesar de las transformaciones inherentes a la nueva tecnología, la llegada del sonido sirvió para que el estilo internacional se consolidara después de un breve proceso de adaptación».⁴⁰³

En la búsqueda de materiales susceptibles de ser investigados para esta cronología, destaca el descenso de películas estadounidenses que tienen por argumento la vida de Jesús. Por el contrario, las grandes historias épicas ambientadas en la Antigüedad, continúan siendo objeto de interés por parte de los cineastas, incluyendo en sus relatos a personajes o escenas de los evangelios. Así por ejemplo, el propio DeMille, en 1932, estrena *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*), con las persecuciones a las primeras comunidades de cristianos como eje argumental. Por lo tanto, aunque temáticas relacionadas con los primeros siglos del cristianismo continúan empleándose para la gran pantalla, la historia de Jesús queda marginada. ¿Qué ha sucedido para que la vida de Jesús, ampliamente explotada en las décadas anteriores, sufra ahora este declive?

David J. Shepherd explica algunas de las posibles causas del vacío existente entre 1927 y la década de 1960. En primer lugar, señala la creación, en 1930, del conocido

⁴⁰³ BENET FERRANDO, Vicente J., *La cultura del cine...*, p. 114.

como Código Hays y el poder adquirido por la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) y, tan sólo unos pocos años después, en 1934, la fundación de la *Catholic Legion of Decency*. Estas agencias incrementaban el control y la censura en lo relativo a la representación de Jesús, generando reticencias en los directores y los estudios que no querían arriesgarse a que sus producciones fueran frenadas por estos comités. Así, para evitar posibles problemas, dirigieron su interés a otro tipo de espectáculos menos vulnerables a la censura. Otro aspecto es el gran peso que supuso el legado del Jesús de DeMille, ya que sólo tras la muerte del director, en 1959, se retoma su historia en la gran pantalla. En tercer lugar, este autor apunta al triunfo del espectáculo épico sobre las historias de la vida de Jesús, con películas como la ya mencionada de DeMille o *Los últimos días de Pompeya* (Ernest Schoedsack, *The Last Days of Pompeii*, 1935). Así, Shepherd considera que «al tiempo que el sonido llegó para transformar radicalmente la capacidad del cine de contar historias, la historia de las películas bíblicas se vio abrumada por el triunfo del espectáculo (...). Las películas bíblicas del final del periodo silente, colapsaron bajo un exceso de espectáculo que era el que había atraído a los primeros directores y a sus audiencias».⁴⁰⁴

No obstante, que la historia de Jesús en Hollywood sufriera un descenso, no significa que en otras cinematografías sucediera lo mismo. Al sur de la frontera marcada por Río Grande, en el México de las décadas de 1940 y 1950, se realizaron diversos proyectos no sólo sobre la vida de Jesús, sino también sobre la de María Magdalena. Al otro lado del Atlántico, aunque la producción de películas de temática bíblica también descende, aparecen algunas producciones en las que la Magdalena adquiere protagonismo. De este modo, al tiempo que México y distintos países europeos continúan llevando a la gran pantalla a Jesús y a la mujer de Magdala, en los Estados Unidos su presencia se traslada de las salas de cine al interior de los hogares: la vida de Jesús es ofrecida al público a través de la televisión. Por todo ello, el presente capítulo se organiza en tres grandes apartados en los que se rastrean las construcciones que de María Magdalena se realizaron en las décadas de 1940 y 1950.

En el primero, dedicado a la cinematografía mexicana, se analizan tres películas entre las que destaca la dirigida por Miguel Contreras Torres por ser un *biopic* de la mujer de Magdala. Debido a las similitudes y referentes compartidos de las tres producciones, la exposición del análisis se realiza de manera conjunta, al igual que la aproximación al

⁴⁰⁴ SHEPHERD, David J., *op. cit.*, pp. 288-290.

significado y el ámbito conceptual e imaginario, sin por ello obviar las posibles particularidades de cada uno de los films. En el segundo apartado se analizan dos películas europeas en las que las protagonistas son herederas de María Magdalena. Con estas dos obras se muestra, encuadrando cada producción en su ámbito propio, los usos divergentes que adquieren las herederas de la mítica mujer de Magdala. En el apartado final se recoge, por una parte, un film creado en Italia, país que dio nacimiento a uno de los géneros más desarrollados en estas décadas, *el péplum*, en el que se presenta a una Magdalena construida a partir de una faceta que aún no había aparecido en el audiovisual. Finalmente, de manera sintética, se analiza la presencia del personaje en las películas norteamericanas creadas para la televisión, comparándolas con una producción destinada a la gran pantalla.

2.2. Al sur de la frontera de Hollywood: la cortesana en la cinematografía mexicana de las décadas de 1940 y 1950

El año 1942, en México, se estrena el film dirigido por José Díaz Morales *Jesús de Nazaret*. La película va precedida de un discurso del Arzobispo de México, Monseñor Luis M. Martínez, dando su aprobación y bendición a la obra e insistiendo en la trascendencia apostólica de la misma. Tras un fundido en negro, se informa al espectador de que el film es una «versión cinematográfica conforme a los textos de las Sagradas Escrituras», realizada con el asesoramiento eclesiástico del Arzobispado de México. El inicio del relato se produce con el bautismo de Jesús, seguido de distintos milagros realizados por éste, el encuentro con la samaritana y el perdón a la mujer acusada de adulterio. Inmediatamente después del episodio de la adúltera, tiene lugar la presentación de María Magdalena. Tumbada sobre un diván, rodeada de lujos y sirvientas, María Magdalena, en un ambiente festivo, expresa el hastío que siente por su vida, repleta de «banquetes y de conversaciones con hombres insulsos» que, al convertirse en rutina, han perdido su atractivo. La mujer interrumpe sus quejas al oír un ruido del exterior que le hace asomarse a la ventana. Sus sirvientas le informan que el hombre que allí fuera se encuentra es Jesús, el que realiza milagros, provocando carcajadas de desprecio por parte de la protagonista. No obstante, la Magdalena siente la necesidad de conocerlo. Una de sus acompañantes le advierte que no será escuchada, en contra de la opinión de otra, que indica que Jesús es el que cura el pecado «y nosotras lo somos tanto María de Magdala».

La Magdalena se cubre con su capa y, ya en la calle frente a Jesús, observa cómo las gentes advierten a éste de su condición de pecadora, «la más célebre cortesana de la

comarca». Jesús, sin embargo, le ofrece la salvación de su alma, encontrándose inicialmente con la incredulidad de la mujer. Con gesto firme pero amable, Jesús explica que «Dios no desoye nunca a sus hijos», iniciándose con esas palabras la conmoción de María Magdalena. Ésta, mientras se cubre el pecho con su larga cabellera, le confiesa que «algo hay en tu palabra que hasta ahora nunca había oído. Entonces, tú eres la luz de la verdad. Yo creo en ti», arrodillándose ante él. Éste insiste en la liberación del alma de la pecadora, exhortándole a que se arrepienta —«Y yo te digo que tu fe te salvará. Levanta y no vuelvas al lugar de tus pecados»— mientras le ayuda a incorporarse. Acto seguido, Jesús se marcha con sus discípulos y María, ya en soledad, recupera la fe: «Señor, mis pecados me serán perdonados, porque yo creo en ti».

Tras una breve escena de minuto y medio, la mujer de Magdala retoma el protagonismo con la unción en casa de Simón. Magdalena, con un aspecto diferente al de la escena anterior, unge el cabello y los pies de Jesús, confesándose ante él: «Señor, yo estoy arrepentida porque creo en ti». El grupo de hombres allí presentes critica a Jesús, y éste les responde con la parábola del acreedor y los dos deudores (Lc 7,39-43) para, finalmente, dirigirse a la mujer: «Tus pecados te son perdonados. Tu fe te ha salvado. Vete en paz». En la escena siguiente se produce la resurrección de Lázaro, con María Magdalena presente en su (con)fusión con María de Betania. A partir de este momento, la mujer no vuelve a aparecer hasta las escenas del calvario. Durante la crucifixión, la Magdalena se encuentra abrazada a los pies del madero mientras se produce el oscurecimiento del cielo. Una vez Jesús ha muerto, y en el mismo escenario de la crucifixión, se representa la resurrección que pone fin a la película.

Tres años después de la obra de Díaz Morales, se estrena el film de Miguel Contreras Torres *María Magdalena, pecadora de Magdala*. En este caso, la película no narra la vida de Jesús, sino la de la propia Magdalena, configurándose así como un *biopic* que abarca desde la vida de cortesana de la mujer hasta su ascensión a los cielos. Técnicamente, es frecuente el uso de efectos especiales, concretamente la superposición de imágenes. La transición de escenas se realiza, en numerosas ocasiones, por medio de fundidos encadenados, y se hace uso de la voz en *off* y del zoom como mecanismos de introspección psicológica. Estructuralmente, la película consta de tres partes bien diferenciadas. En la primera, se realiza la presentación y caracterización de la protagonista como cortesana; en la intermedia, iniciada con la sanación de la mujer, se representan algunos pasajes del evangelio y, finalmente, se muestra la muerte de la mujer tras los años de penitencia.

Al igual que sucedía en la película de DeMille, el film comienza con un intertítulo que sitúa la acción en el ostentoso palacio de Magdala. Con un fundido encadenado, se abre un plano en el que la protagonista, vestida lujosamente y repleta de adornos, apoya su cabeza sobre la de un leopardo. La vida de la mujer discurre rodeada de sus amantes en un ambiente dedicado a los placeres mundanos. Durante un banquete, uno de los pretendientes recita a la mujer un poema en el que la califica como la pecadora más bella, «la flor de Betania». Ella pregunta a sus comensales sobre el mayor anhelo del ser humano: unos responden que el oro, otros que el poder, y ella afirma que el amor. El ruido que provoca una multitud en la calle, hace que la mujer se acerque a la venta y, mediante un plano-contraplano, su mirada y la de Jesús se cruzan en lo que se configura como su primer encuentro. Conmovida por la inquietante figura de Jesús, Magdalena marcha en su búsqueda, no sin antes vestirse con sus mejores galas y embellecer su cara y cabello con perfumes y ungüentos.

En la siguiente escena, sentada entre la multitud, la protagonista escucha la parábola de la oveja perdida (Mt 18,10-14; Lc 15,3-7) que Jesús inicia tras advertir la presencia de la mujer. De vuelta a su palacio, mediante una voz en *off*, la Magdalena recuerda las palabras que ha oído: «Vende todo y dalo a los pobres», «¡Arrepentíos!». Sus pensamientos son interrumpidos por la llegada de Judas, quien le declara su amor y desprecia la labor de Jesús, provocando el enfado de la mujer que lo expulsa de su palacio. Impresionada por el hombre al que acaba de conocer, María Magdalena acude de nuevo en su busca, siendo en este encuentro cuando se produce su sanación. Ésta se materializa por medio del exorcismo con el que Jesús expulsa a los siete demonios que la poseían. Al igual que sucedía en el film de DeMille, la salida de los demonios se hace visible gracias a la superposición de imágenes. Durante el exorcismo, los demonios se presentan a sí mismos bajo el nombre de los siete pecados capitales, mostrándose imágenes de la protagonista acometiendo cada uno de ellos, funcionando de este modo como brevísimos flashbacks. Por ejemplo, cuando aparece la Ira, la imagen que se superpone es la de la mujer azotando a uno de sus criados, mientras que la Gula se presenta con la Magdalena disfrutando de un racimo de uvas [fig.85,86]. Tras ser liberada de los demonios, la Magdalena retorna a su palacio, en donde, tras colocar todas sus riquezas sobre una mesa, las reparte entre sus esclavos a los que hace libres.



Fig.86.



Fig.87.

En la segunda parte de la película, la Magdalena aparece como protagonista en los diversos pasajes del evangelio representados. Durante la realización de milagros o en los discursos de Jesús, se enfatiza la presencia de la mujer tanto por el uso de la luz como por la intercalación de primeros y medios planos de ésta. Es también en esta parte donde se conocen la Magdalena y la Virgen, hasta entonces ausente, manteniendo una relación cercana desde el momento en que son presentadas. Tras el encuentro con la Virgen, y sin nexo argumental alguno, se introduce la escena de Jesús en casa de Marta y María (Lc 10,38-42), siendo identificada esta última con María Magdalena. Así, mediante la inclusión de este pasaje, la protagonista se convierte en ejemplo de la vida contemplativa —«María ha elegido la mejor parte, que no le será quitada»—, asociación que, como se ha visto en el capítulo anterior, contaba con una tradición previa. Tras una serie de discursos de Jesús, se presenta el pasaje de la unción en Betania (Mt 26, 6-13; Jn 12,1-8; Mc 14,3-9), el consiguiente reproche de Judas por el derroche de perfume y unas palabras de Jesús que serán claves para entender la actitud de la Magdalena en las escenas posteriores:

«Pero Jesús dijo: Dejadla, ¿por qué la molestáis? Buena obra me ha hecho. Siempre tendréis a los pobres con vosotros, y cuando queráis les podréis hacer bien; pero a mí no siempre me tendréis. Ésta ha hecho lo que podía; porque se ha anticipado a ungir mi cuerpo para la sepultura. De cierto os digo que dondequiera que se predique este evangelio, en todo el mundo, también se contará lo que ésta ha hecho, para memoria de ella» (Mc 14,6-9).

Con un zoom al rostro de la Magdalena, se muestra cómo las palabras de Jesús están tomando verdadero significado en el interior de la mujer, siendo la única que ha comprendido el destino del que habla [fig.87,88]. Después de la última cena, configurada a partir del cuadro de Leonardo Da Vinci, Jesús dirige sus palabras a la Magdalena: «Tú recibirás el testimonio de mi obra». De este modo, la Magdalena ya es conocedora del destino de Jesús, y ello tiene como consecuencia que su dolor, en la crucifixión, sea mucho más contenido que el mostrado en películas anteriores. El protagonismo que adquiere la Magdalena es tan fuerte que, incluso en el momento cumbre de la crucifixión,

se refuerza su presencia. Tras las palabras de Jesús «Señor, ¿Por qué me has abandonado?», la cámara enfoca a la mujer de Magdala que habla al que está a punto de morir: «Maestro, te amo con toda mi alma». Como si de lágrimas se tratara, caen sobre las mejillas de la mujer unas gotas de sangre del crucificado. Mediante la superposición de imágenes se muestran, actuando como analepsis, los momentos más intensos de la relación entre ambos, como el momento en que la mujer entendió el destino de Jesús [fig.89].



Fig.87.



Fig.88.



Fig.89.

La aparición del resucitado a María Magdalena se produce con la única novedad –de nuevo propiciada por la tecnología– del uso de la voz en *off*. Así, en el plano tan sólo se ve a María Magdalena, y con la voz de fuera de campo se oyen las conocidas palabras «Mujer, ¿por qué lloras? (...) María», introduciéndose entonces la figura masculina en el plano. A continuación, se inicia la última parte de la película, correspondiente a la vida de penitencia de la mujer que, tras la resurrección, camina descalza hasta una cueva en la que se dedicará a contemplar la corona de espinos. Se trata de una Magdalena totalmente redimida y preparada para alcanzar la salvación. La película termina con la visión de la Magdalena de una cruz luminosa en el cielo, la muerte de la mujer y la salida del alma de su cuerpo –del mismo modo que salieron los demonios que la poseían– para ascender a los cielos.

En 1952 se estrena la película de Miguel Morayta *El mártir del calvario*, calificada en los títulos de crédito como «cinedrama tomado de las Sagradas Escrituras». En este caso, se vuelve a la vida de Jesús como argumento principal. La primera aparición de la Magdalena se produce a la media hora de haber comenzado la película. Con un plano general de un palacio, la mujer, reclinada sobre un diván, es presentada, una vez más, como cortesana. En este caso, María Magdalena se encuentra contrariada por la noticia del grave estado de salud que padece su hermano Lázaro, lo que ocasiona a la mujer un dilema: ir o no a visitarle, dado que se siente avergonzada por la vida que lleva y allí, en Betania, se encontrará con la desaprobación de su hermana Marta: «Me avergüenzo de presentarme delante de mi hermana Marta. Desde que estoy en esta sucia vida (...) no he

vuelto a verla, pero ella me quiere, estoy segura, porque es muy buena». Finalmente, se decide a visitar a sus hermanos, colocándose la capa y marchando hacia su tierra natal.

María Magdalena llega a Betania en el momento en que Jesús, que allí se encontraba, advierte que «el hijo pródigo regresa a casa». Los discípulos avisan a su maestro de que la mujer es una pecadora, pero Jesús les corrige: «es la oveja descarriada de esta casa que yo haré volver al redil. Y en verdad os digo: regocijaos porque he hallado la oveja que se me había perdido». La mujer, altiva y desafiante, accede a entrar con Jesús en la casa. Éste, mirándola con firmeza, relata la parábola del buen pastor y la oveja descarriada. La Magdalena se cubre el cuerpo con su capa al ritmo de las palabras de Jesús: «Nunca es tarde para el que se arrepiente», «echa fuera de ti los siete pecados capitales». Es entonces cuando se produce el exorcismo [fig.90,91,92,93,94], que en este caso no visualiza por medio de la salida de los demonios, sino por la transformación del aspecto físico de la mujer al son de las palabras de Jesús al que, por medio del juego de luces y sombras, le surge una aureola de santidad:

«Cambia el oro, las piedras preciosas, los collares, los brocados, todo lo que está hecho de barro y que sirve para el ornamento del cuerpo, que es de barro también, por las riquezas del alma que nunca se agotan. Reparte cuanto tienes entre los pobres, que tu mesa y tu casa sean para ellos (...). Y verás que a medida que vas despojando tu cuerpo de cuanto le adorna, se va enriqueciendo tu alma. Esa es la verdadera vida María de Magdala, y esa es la verdad».



Fig.90.



Fig.91.



Fig.92.



Fig.93.



Fig.94.

Al final del discurso, una Magdalena desposeída de la exuberancia inicial, se arroja a los pies de Jesús arrepintiéndose de sus pecados, que le son perdonados por haber amado mucho [fig.95,96,97]. El suceso se ve interrumpido por la llegada de Marta y el anuncio de la muerte de Lázaro, cuya resurrección ocupa la escena siguiente. Desde entonces, la presencia de María Magdalena, como sucede en la mayoría de las películas anteriores, queda disipada hasta el camino del calvario y la crucifixión. El director del film ha mostrado el momento en que Jesús es clavado en la cruz por medio de los gestos de dolor de las mujeres que le acompañan, entre ellas la Magdalena. La muerte de Jesús se produce en medio del terremoto, con la Magdalena abrazada al madero y la lanza siendo clavada en el costado del crucificado. Por último, la resurrección no cuenta con una escena de gran desarrollo narrativo —tan sólo ocupa un minuto del metraje—, dado que se produce en el mismo lugar de la crucifixión gracias a los efectos especiales que posibilitan el ascenso a los cielos.



Fig.95.



Fig.96.



Fig.97.

Las similitudes entre estas producciones son numerosas: tres Magdalenas presentadas como cortesanas, rodeadas de lujos en sus palacios, exhibiendo sus cuerpos y disfrutando de los placeres del mismo [fig.98,99,100]. Las tres, a pesar de la vida que llevan, demuestran cierto desasosiego: la de Díaz Morales por el hastío que le producen los numerosos festines, la de Contreras Torres porque ansía el amor y la de Miguel Morayta porque se avergüenza de sí misma. Las dos primeras tienen su primer contacto con Jesús a través de una ventana; la tercera, ha de desplazarse hasta el hogar de sus hermanos para conocer al que cambiará su vida. En las tres películas, María Magdalena aparece también como María de Betania, desarrollándose especialmente esta faceta en el film de Contreras Torres, donde la mujer es mostrada como ejemplo de la vida contemplativa.

Respecto a la conversión de la pecadora, en la película de 1942, se realiza en dos fases: la inicial tiene lugar en el primer encuentro con Jesús, en el que la mujer recupera la fe; en la segunda fase, obtiene el perdón durante la unción en casa de Simón. En el caso

del film de Contreras Torres, la conversión es concebida como un proceso de gran importancia que también se sucede en distintas etapas. En primer lugar, la conmoción sufrida al escuchar la parábola de la oveja descarriada que luego, estando ya en su palacio, resuena en su interior. En esta primera etapa, el montaje, como parte del discurso, se convierte en elemento signifiante de manera destacada. Así, haciendo uso del juego de planos, se identifica a la protagonista con la oveja [fig.101,102,103,104,105,106]. La sucesión se elabora del siguiente modo: un plano americano de Jesús, un plano general de un rebaño de ovejas, plano medio de Jesús, plano medio de María Magdalena poniéndose la mano en el pecho, otro plano medio de Jesús y, por último, un primer plano de la protagonista. De esta forma, con el montaje se indica visualmente que las palabras de Jesús están en concordancia con la situación de la pecadora, sirviendo la parábola como metáfora de la protagonista.



Fig.98.



Fig.99.



Fig.100.



Fig.101.



Fig.102.

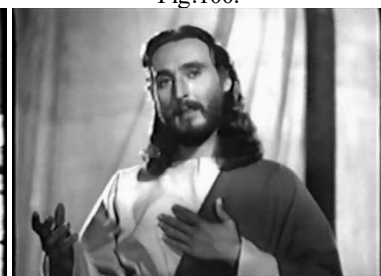


Fig.103.



Fig.104.



Fig.105.



Fig.106.

La segunda fase de conversión corresponde al exorcismo, que Contreras Torres elabora a partir del esquema planteado por DeMille. En consecuencia, en el film se están continuando dos tradiciones, una que tiene siglos de antigüedad y otra que no contaba ni con dos décadas de vida. La tradición que viene desde antaño es la de la identificación de

los siete demonios con los siete vicios, convertidos en sinónimos de los siete pecados capitales. La otra tradición atañe a las posibilidades del cinematógrafo para recrear visualmente el momento del exorcismo, iniciado en el film del director norteamericano y continuado en la cinematografía mexicana. De este modo se demuestra cómo las formulaciones cinematográficas pasan a formar parte de la tradición cultural de María Magdalena. No obstante, Contreras Torres recurre a un tercer momento de conversión en el que la mujer reparte todas sus riquezas en un claro ejercicio de renuncia de la vanidad. Esta cuestión se presenta con el rechazo de la mujer hacia sus joyas, que entrega a los esclavos a los que concede la libertad [fig.107]. En el arte del Barroco, la conversión de la Magdalena, junto a su penitencia, fue un tema recurrente, quizás debido a que existía un «renovado placer en recrear los contrastes entre la vida licenciosa de la cortesana y la exaltada mortificación de la penitente en la soledad del desierto».⁴⁰⁵ El tema de la conversión se representaba por medio de dos tipos iconográficos: por una parte, situando a María Magdalena a los pies de Jesús en casa de Simón; por otra, representándola como rica cortesana, a solas en su habitación, vestida con lujosos trajes, frecuentemente con una mano en el pecho y con la otra rechazando los objetos que simbolizan el mundo de los placeres terrenales. Así sucede, por ejemplo, en las obras de Juan Correa y Artemisa Gentileschi [fig.108,109].



Fig.107.



Fig.108. J. Correa, *La conversión de Santa María Magdalena*, Museo Nacional de Arte, México D.F., 1689.



Fig.109. Artemisa Gentileschi, *La conversión de la Magdalena*, Palazzo Pitti, Florencia, 1615-1616.

⁴⁰⁵ BORNAY, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 22. Un estudio previo de estas películas en relación al cuerpo de la mujer se encuentra en MONZÓN PERTEJO, Elena, «Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la pintura barroca y el cine», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 265-276.

En definitiva, en las tres películas, la conversión de la Magdalena se articula como una de las cuestiones principales y, se produzca de un modo u otro, termina por afectar al aspecto físico de la mujer, ya que su cuerpo se revela como elemento fundamental para evidenciar el estado de su alma, al igual que sucedía en las películas dirigidas por Antamoro y DeMille. Las referencias a la obra del norteamericano no se limitan a la conversión, sino que su influencia se denota también en otros aspectos. Así, en el film de 1952, el vestuario de la pecadora previa a la conversión es muy similar al que lucía Jacqueline Logan en *Rey de reyes*, y lo mismo sucede con el carruaje que utiliza para viajar a Betania. Asimismo, en las tres películas mexicanas, la cortesana es presentada reclinada en sus aposentos, y en la de Contreras Torres se incluye la relación con el felino que también aparecía en la producción de 1927 [fig.110].



Fig.110.

En lo que refiere a los momentos de la crucifixión y resurrección, se continúa la línea de las películas analizadas hasta el momento: la Magdalena se agarra fuertemente al madero en el que se encuentra el crucificado, aspecto codificado en el audiovisual desde el film de Ferdinand Zecca. La resurrección, en el film de Morayta, se muestra directamente por la salida del resucitado del sepulcro, mientras que en la de Díaz Morales se produce en el mismo escenario de la crucifixión. Es en la obra de Contreras Torres en la que estas escenas adquieren mayor desarrollo. Como se ha indicado, en la crucifixión, la Magdalena acapara el protagonismo, invirtiéndose los roles tradicionales entre ella y la Virgen: en este caso es María Magdalena la que conoce el destino final de Jesús, que se hace patente en el momento de la resurrección representado por la escena del *Noli me tangere*. Ya en los años de penitencia, la imagen de la santa en el interior de la cueva se elabora con un esquema compositivo similar a uno de los primeros planos de la película en el que se mostraba a la mujer en su palacio [fig.111,112]. A su vez, la imagen de la cueva remite a numerosas obras del Barroco de las que se toma el referente de la penitente contemplando los elementos del martirio [fig.113]. Estas escenas de la penitencia

muestran a una Magdalena austera, vestida con harapos, descalza y dedicada a la contemplación, cuya vida termina con la ascensión a los cielos.



Fig.111.



Fig.112.



Fig.113. Gerard Seghers, *Magdalena penitente*, 1627-1630, *National Gallery of Art*, Washington.

El film de Contreras Torres es el primero que pone en escena la penitencia y la ascensión de María Magdalena. Como se ha mostrado anteriormente, en la Edad Media surgieron distintas leyendas sobre la Magdalena en relación a sus años de penitencia, recogidas por Santiago de la Vorágine y reproducidas en páginas previas. Junto a estas leyendas, unido a la oficialización del pasado pecaminoso de María Magdalena, y en consonancia con los ideales eclesiásticos y la utilización de los santos como ejemplo de conducta, en el medievo se inició la representación de la penitente que se continuaría en el arte renacentista y barroco. Quentin Metsys representó, en dos obras muy similares, a María Magdalena y María Egipciaca, ambas arrodilladas en un paraje natural. La Magdalena va acompañada del frasco de perfume; María Egipciaca –tipo de la Magdalena– con tres panes; ambas con el largo cabello cubriendo su desnudez [fig.114,115]. Se trata de las dos únicas santas que fueron representadas desnudas en el arte medieval, en consonancia con las imágenes de ascetismo de otros santos ermitaños, como Juan Bautista o san Jerónimo, que, en su renuncia de las vanidades, rechazaban también sus vestiduras. Entre los escritores medievales quedaron asociados los diferentes grados de desnudez a un juicio moral, remitiendo la de San Jerónimo o la de San Juan Bautista al arrepentimiento y al rechazo del mundo, mientras que la de María Magdalena y María Egipciaca hacía alusión a su feminidad y sexualidad. En el arte renacentista, estos

cuerpos asexuados de la penitente se convierten en imágenes que emanan sensualidad y belleza, difuminándose al máximo la línea divisoria entre lo divino y lo profano [fig.116].⁴⁰⁶ La Magdalena de Contreras Torres recuerda más en su aspecto austero y asexuado a las penitentes medievales que a los exuberantes cuerpos renacentistas.

Respecto a la ascensión a los cielos, son también las representaciones medievales las que muestran mayor conexión con la película mexicana, en la que una santa cubierta con un manto de cabello asciende al cielo. Así sucede, por ejemplo, en los frescos de la Iglesia de San Francisco, en Asís, donde Giotto presenta a la Magdalena con esas mismas características [fig.117]. En ésta y otras imágenes de la época destaca el cuerpo de la santa totalmente cubierto de pelo. La penitente revestida de vello se convirtió, a partir del siglo XIII, en una imagen muy difundida en Italia, especialmente en las zonas de Toscana y Umbria, siendo la *Magdalena penitente* de Donatello una de las más conocidas: una mujer vieja, demacrada y arrugada, que cubre su cuerpo con un atuendo que bien podrían ser harapos o una prolongación de su cabello. En las zonas germanas, a partir del siglo XV, también tuvo una importante difusión la imagen de la penitente desnuda. En una escultura de madera, María Magdalena aparece cubierta no por ropajes sino por vello [fig.118]. Ésta y otras imágenes representaban a la penitente asociada a la criatura mítica del hombre salvaje. Su cuerpo, cubierto de vello, no respondía tanto al intento de cubrir la desnudez como a las consecuencias de las experiencias místicas de la penitente.⁴⁰⁷

En definitiva, la película de Contreras Torres, al articularse como un *biopic* ya no de Jesús, sino de María Magdalena, desarrolla más facetas de la vida mítica de este personaje que el resto de producciones hasta ahora analizadas. Por otra parte, se ha mostrado la importante influencia del cine de Hollywood en la cinematografía mexicana, particularmente de la obra de Cecil B. DeMille que, como se indicaba en el capítulo anterior, recoge y reformula algunas de las tradiciones que se originan desde los primeros años del audiovisual y que, a su vez, beben de las manifestaciones culturales de siglos anteriores. No obstante, las tres películas mexicanas cuentan con algunas características propias compartidas, destacando dos elementos principalmente. En primer lugar, una cuestión que aparece tanto en la obra de Contreras Torres como en la de Miguel Morayta:

⁴⁰⁶ Respecto a las relaciones entre la desnudez y los juicios morales véase HASKINS, Susan, *op. cit.*, pp. 258-261. En lo que refiere a las representaciones renacentistas, en las que la Magdalena penitente es entendida, en el seno del humanismo cristiano de Marsilio Ficino, como «diosa del amor» o «Venus del amor divino», véase PANOFKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universal, 1972, pp. 200-202.

⁴⁰⁷ BARTRA, Roger y PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar, *El salvaje europeo*, Valencia, Fundación Bancaja, 2004 y PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar, *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Siruela, 2009, pp. 21-28.

el recurso a la parábola de la oveja descarriada para hacer referencia a la Magdalena. En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, otro de los elementos característicos es la insistencia en el desarrollo de la conversión que se da en las tres películas, como se ha mostrado en páginas anteriores. Por lo tanto, se puede afirmar que para las Magdalenas mexicanas no basta con un momento de conversión, sino que es necesario recurrir incluso a tres estadios diferentes para que la mujer deje atrás su pasado pecaminoso.



Fig.114 y 115. Quentin Metsys, *Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca*, 1520-1530, *Museum of Art*, Filadelfia.



Fig. 116. Giampetrino, *Magdalena penitente*, s. XVI, Museo del Hermitage, San Petesburgo.



Fig.117. Giotto di Bondone, *Ascensión María Magdalena*, 1302-1306, Capilla de María Magdalena, Iglesia de San Francisco, Asís.



Fig.118. *María Magdalena*, sur de Alemania, ca. 1515, Colección Gabriele Laroche, París.

Estas películas fueron realizadas en la época dorada del cine mexicano, periodo de tiempo que va de mediados de la década de 1930 a finales de los años 50. En esta época se produce un auge de las producciones nacionales coincidiendo con el incremento y la radicalización de los órganos censores. Desde la llegada del cinematógrafo al país, convivieron distintas asociaciones católicas con las diversas legislaciones y acciones

gubernamentales censoras que, desde la Constitución de 1917, eran de corte anti-clerical. Así, durante décadas, mientras que desde los distintos gobiernos se daban directrices encaminadas a proteger, principalmente, la imagen de México y la revolución o, ya en el contexto de la II Guerra Mundial, a frenar los films de propaganda fascista, las numerosas y cada vez más potentes organizaciones católicas actuaban como órganos censores encaminados a «proteger» a la población de escenas inmorales o que mostraran conductas inadecuadas.⁴⁰⁸ Si en las décadas anteriores, como se ha indicado, habían coexistido regímenes post-revolucionarios anti-clericales con las distintas organizaciones que apoyaban a la Iglesia Católica, bajo los mandatos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952), este tipo de políticas se redujeron al tiempo que las asociaciones católicas censoras se reforzaron. De hecho, en 1941, se hace oficial la Legión Mexicana de la Decencia, vertiente mexicana de la organización homónima estadounidense. Los contactos y relaciones con los Estados Unidos fueron extensos e intensos, llegándose incluso a enviar personal al país norteamericano para conocer de primera mano los sistemas de censura y luego adaptarlos a México. En los años siguientes, el apoyo del gobierno a los grupos católicos se mantuvo en su afán por censurar todas aquellas producciones consideradas peligrosas para la moral. Es por ello que se propiciaba la producción de películas históricas que presentaran contenidos religiosos, teniendo como consecuencia un auge en los films que trataban estas temáticas.⁴⁰⁹

Al mismo tiempo, dentro de la propia industria, para evitar problemas con los censores, era frecuente la contratación de asesores católicos para la creación de las producciones. La influencia de las organizaciones católicas no se limitó a la censura de productos ya terminados, sino que es en esta época cuando las propias organizaciones se adentran en el terreno de la producción. Un claro ejemplo de ello es el film de José Díaz Morales que, como se ha expresado en páginas anteriores, se inicia con la aprobación del

⁴⁰⁸ Previamente a la Constitución de 1917, el 23 de junio de 1913, se había establecido la primera ley de censura publicada en el *Diario Oficial de la Federación*. Véase PEREDO-CASTRO, Francisco, «Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship», en BILTEREYST, Daniel y VANDE WINKEL, Roel (eds.), *Silencing Cinema: Film Censorship around the World*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 63-67 y JABLONSKA ZABAROWSKA, Aleksandra, «El campo simbólico-religioso en el cine mexicano actual», *Boletín Americanista*, año LXV. 2, nº 71, Barcelona, 2015, pp. 117-130. Para un análisis de las distintas organizaciones censoras, véase PEREDO-CASTRO, Francisco, «Catholicism and Mexican Cinema: A Secular State, a Deeply Conservative Society and a Powerful Catholic Hierarchy», en BILTEREYST, Daniel y TREVERI GENNARI, Daniela (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Nueva York-Londres, Routledge, 2015, pp. 66-81.

⁴⁰⁹ PEREDO-CASTRO, Francisco, «Catholicism and Mexican Cinema: A Secular State, a Deeply Conservative Society and a Powerful Catholic Hierarchy», pp. 74-78.

arzobispo. Finalizado el contexto de la II Guerra Mundial, se abrió paso a un nuevo escenario mundial: la Guerra Fría, que también supuso la inclusión de nuevas medidas censoras en territorio mexicano, que continuarían la misma línea en las cuestiones morales y religiosas pero añadiendo también limitaciones en aquellas producciones que pudieran exaltar o promover las luchas sociales o el comunismo.⁴¹⁰

Las relaciones entre los Estados Unidos y México tenían también otras vertientes, como los importantes flujos de actores, equipos técnicos y directores entre ambos países. Éstos se habían iniciado en décadas anteriores, como demuestra la película *Santa* (Tony Moreno, 1931), considerada como la primera producción sonora del cine mexicano. En ella, la participación estadounidense se dio tanto en el reparto como en el equipo técnico. En las películas analizadas, esta influencia hollywoodiense es manifiesta, como se ha mostrado con los distintos ejemplos previamente desarrollados. Si bien desde la introducción del sonido dicha influencia fue en aumento, es desde ese momento cuando diversos directores que habían estado trabajando en el país norteamericano vuelven a su México natal y, con ellos, toda una serie de discursos visuales que se trasladan a la producción cinematográfica mexicana.⁴¹¹

No sólo Estados Unidos vio en México un lugar desde el que imprimir su sello en las producciones durante la II Guerra Mundial, momento en que su industria cinematográfica sufría un descenso, sino que también otros países vieron en el país centroamericano el espacio en el que rodar sus proyecciones o construir proyectos conjuntos.⁴¹² Entre ellos se encuentra España, cuestión explícitamente reflejada en dos de las películas que forman centro de interés de este capítulo, debido a que sus directores eran de nacionalidad española: José Díaz Morales y Miguel Morayta. Ambos emigraron al país centroamericano en 1936 a causa de la Guerra Civil española. Una década después,

⁴¹⁰ PEREDO-CASTRO, Francisco, «Catholicism and Mexican Cinema: A Secular State, a Deeply Conservative Society and a Powerful Catholic Hierarchy», pp. 74-78. Para un estudio sobre la campaña de moralización nacional de la década de 1950, véase PÉREZ ROSALES, Laura, «Censura y Control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta», *Historia y grafía*, n° 37, México, julio/diciembre 2011, pp. 80-113.

⁴¹¹ STANDISH, Peter, «Desarrollo del cine mexicano», en SAZ, Sara M. (ed.), *Acortando distancias: La diseminación del español en el mundo. Actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid, AEPE, 2008, pp. 521-522. Así por ejemplo, la protagonista de *Santa*, Lupita Tovar, aunque mexicana, había pasado los años anteriores trabajando en los estudios de Hollywood. Véase también DÁVALOS OROZCO, Federico, «The Birth of the Film Industry and the Emergency of Sound», en HERSHFIELD, Joanne y MACIEL, David (eds.), *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 1999, pp. 17-33.

⁴¹² Sobre el impacto internacional de la producción cinematográfica mexicana en este periodo véase CASTRO-RICALDE, Maricruz, «El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional», *La Colmena*, n° 82, abril-junio 2014, pp. 9-16.

llegaría Luis Buñuel. Esta presencia española en la industria cinematográfica es destacada, como muestra el film de Díaz Morales, *Jesús de Nazaret*, primera película de esta temática rodada en México, siendo gran parte de equipo de la misma nacionalidad que el director. Las relaciones entre España y México continuaron a lo largo de estos años, teniendo lugar, en Madrid, entre el 24 de junio y el 4 de julio de 1948, el I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, desde el que se impulsaron las co-producciones y se facilitó el retorno, temporal, de algunos directores a España, como es el caso de Díaz Morales. Por parte de los trabajadores de Hollywood, también se produciría un exilio al país mexicano, especialmente a partir de 1947 como consecuencia de las acciones del Comité de Actividades Antiamericanas. Ya en 1951 se había establecido una colonia de trabajadores del cine que habían tenido que salir de los Estados Unidos por las persecuciones de McCarthy.⁴¹³

Al igual que en Hollywood, en la cinematografía mexicana surgieron también diversas películas que trataban el tema de la mujer caída. De hecho, la película anteriormente mencionada, *Santa*, presenta el caso de una joven que, tras entregarse a un militar, es abandonada por el hombre y expulsada de su hogar por sus hermanos, encontrando como único refugio un burdel. Un argumento similar se plantea en el film *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), cuya protagonista termina suicidándose tras hacerse consciente de que su último cliente era su propio hermano. El tema de las prostitutas y las mujeres caídas aparece también en el film de Buñuel *Nazarín* de 1959. Sin embargo, ninguna de estas películas contiene referencias suficientes para que sus protagonistas puedan ser consideradas, de manera clara, como herederas de María Magdalena, ya que para entenderlas como tal se ha dado la condición necesaria de que o bien sus creadores las denominen de ese modo o que ellas mismas se reconozcan como Magdalenas. En el caso de estos films, la única referencia a María Magdalena se produce en *Santa*, pero es tan breve y anecdótica que no ha sido considerada como relevante.⁴¹⁴

⁴¹³ Respecto a las relaciones entre España y México véase ESPAÑA, Rafael, «El exilio cinematográfico español en México», en YANKELEVICH, Pablo (coord.), *México, país refugio: la experiencia de los exilios en el siglo XX*, México D.F., Plaza y Valdés, 2002, pp. 229-244 y en relación a los norteamericanos exiliados a raíz de la caza de brujas véase: GARCÍA, Gustavo, «El Hollywood exiliado», en YANKELEVICH, Pablo (coord.), *op. cit.*, pp. 181-186.

⁴¹⁴ Óscar Robles indica que en el cine mexicano de la Edad de Oro, las figuras de la buena madre y la prostituta «proviene en línea indirecta de los personajes religiosos de la Virgen María y María Magdalena y de los iconos nacionales de la Virgen de Guadalupe y La Malinche», ROBLES, Óscar, *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*, Nueva York, Peter Lang, 2005, p. 63.

2.3. Magdalenas de posguerra: producciones europeas de la década de 1950

En la Europa de la década de 1950, se continúan tres de las tradiciones referidas a María Magdalena que ya han aparecido en el audiovisual: su construcción como pecadora arrepentida, el desarrollo de esa misma tradición pero detallando su vida como cortesana y, por último, las herederas de la Magdalena. Las películas analizadas en este apartado proceden todas ellas de cinematografías europeas, en concreto de España y Francia, en donde se presenta la tradición de las herederas. En otro film europeo, italiano concretamente, se desarrolla su vertiente de cortesana, pero por sus características propias será analizado en otro apartado. Como se ha hecho en secciones anteriores, se analizan *in extenso* dos producciones que serán contrastadas y completadas con otras del mismo ámbito. El análisis se realiza, siguiendo la línea ya establecida, de manera diacrónica, empezando por la producción española *La pecadora. María de Magdala* (Ignacio F. Iquino, 1956), seguida del film francés *El que debe morir* (Jules Dassin, *Celui qui doit mourir*, 1957).⁴¹⁵

2.3.1. Una heredera bajo la dictadura franquista: *La pecadora. María de Magdala* (Ignacio F. Iquino, 1954)

Bajo el título *La pecadora. María de Magdala*, Ignacio F. Iquino pone en escena un argumento coetáneo a su época vinculándolo estrechamente a los tiempos y enseñanzas de Jesús. Esta conexión se establece, principalmente, por medio de la teatralización de una pasión en un pequeño pueblo de España. Así, el film, en el que los primeros minutos están destinados al agradecimiento al asesor eclesiástico, Don Cipriano Montserrat, y a los ayuntamientos y autoridades eclesiásticas de los municipios en los que la película fue rodada, se inicia en los tiempos de Jesús, en concreto con un sermón de éste que, tan sólo referenciado por sus manos, proclama «no cometeréis adulterio». Con la voz de un narrador en off, se crea el nexo de las palabras de Jesús con María Magdalena:

«No todos aceptaban la austeridad de su doctrina. No lejos de allí —pasando el plano al interior de un palacio— existía el castillo de Magdala, que se distinguía por sus continuas orgías y escándalos (...). Lujuria, despotismo, de una hermosa mujer (...) que después de abandonar a su esposo, se refugió con su amante en el castillo donde, rodeada de lujo, celebraba banquetes que degeneraban en escandalosas bacanales».

⁴¹⁵ El film dirigido por Ignacio F. Iquino pudo ser visualizado en la *Filmoteca de Catalunya*, en los dispositivos de la propia institución, por lo que no fue posible conseguir imágenes de la película para su reproducción.

A medida que el narrador comenta la situación de la mujer, la cámara muestra a la pecadora junto a su amante, siendo abanicada por sus esclavos y rodeada de bailarinas con ropajes que poco ocultan de sus cuerpos. Debido a las miradas que su amante dirige a las jóvenes, la Magdalena, arrebatada por los celos, insulta, abofetea y ordena que una de ellas sea apaleada. El narrador, después de presentar a la indecente cortesana, indica que la mujer cambió el rumbo de su vida pero que, con el paso del tiempo, «su ejemplo no sirvió de mucho». La cortesana baila al ritmo de una música que se convierte en un *raccord* con el que se traslada la acción al presente, en concreto a una fiesta que está teniendo lugar en un piso de Madrid. Entre los asistentes hay una mujer que, al tiempo que flirtea con todos los hombres, está celosa de que su amante fije su mirada en otra mujer, por lo que, tras abofetearlo, lo echa de la casa. Él es Carlos y ella, la marquesa, se llama Magda.

A solas en su casa, Magda se dispone a llamar por teléfono. Mediante el montaje alternado, se ve a un grupo de cirujanos saliendo del quirófano en el momento en que suena el teléfono: es la marquesa que llama a su marido, uno de los médicos, para pedirle dinero. En este caso, se produce un *raccord* del despacho del médico a la casa de la marquesa mediante la foto del hijo de ambos. En la casa de la mujer, Montse, tía de Magda que ha terminado por convertirse en su criada, es reclamada por la protagonista para que organice todo lo necesario para partir hacia el pueblo. Una vez allí son recibidas por la criada cuyo hijo, Antonio, se ha convertido en el cura del pueblo. En el encuentro entre Antonio y Magda se hace patente el contraste de hábitos entre ambos: ella le invita a café y tabaco, pero él ni bebe café ni fuma. El motivo del viaje se debe al deseo de Magda por vender unas tierras habitadas por gente muy humilde a la que la marquesa se refiere como «gentuza». Entre las distintas gestiones necesarias para realizar la transacción, Magda deberá engatusar al alcalde para que éste se muestre favorable a la venta de los terrenos, elemento clave para que se cumplan los deseos de la marquesa.

En el segundo encuentro entre Magda y Antonio, éste se encuentra escribiendo el guion de la pasión que se representará en el pueblo con motivo de la Semana Santa. Concretamente está redactando el momento en que María de Magdala ve a Jesús por primera vez, retornando la narración visual al siglo I: María Magdalena, en su palacio, escucha clamores en la calle, interesándose por saber qué sucede y, teniendo así, las primeras noticias de Jesús de Nazaret. Esta escena se convierte en presente al ser el ensayo para la representación de la pasión, justo en el momento en que entra la marquesa al teatro. Magda, instalada en el patio de butacas, se mira en un pequeño espejo, mientras un grupo

de hombres comentan la situación de la muchacha que interpreta a la Magdalena: la joven, cuando termine la representación, ingresará en un convento, al igual que hicieron las tres mujeres que anteriormente interpretaron ese mismo papel.

La trama avanza con la demanda de desahucio, momento en que Magda se enfrenta a los vecinos que van a ser expulsados de sus tierras. Éstos piden ayuda al alcalde, que marcha a casa de Magda para hacerle entrar en razón. Sin embargo, una vez allí, queda embrujado por las dotes de seducción de la marquesa, traicionando a los vecinos a los que había prometido su ayuda. A continuación, se produce un nuevo encuentro entre Magda y Antonio, quien le habla de María de Magdala y su conversión, ejemplificada en la repartición de sus riquezas y su posterior vida de penitente, relato que tan sólo genera indiferencia en la marquesa. Los vecinos que van a ser desahuciados se dirigen al marido de Magda, quien les promete que la demanda será retirada y podrán conservar sus hogares. Durante el Domingo de Ramos, el alcalde, totalmente enamorado de Magda, discute con ésta debido a la llegada de otro de los amantes de la mujer, Carlos, el que aparecía en la fiesta inicial de la película. Más adelante, y trasladada la acción al teatro en el que se llevan a cabo los ensayos, se representa el momento de la entrada de la pecadora en casa de Simón. Desde el público, la marquesa interrumpe la escena con sus carcajadas, pero la escena continua hasta su cierre con las palabras de Jesús «tus pecados te son perdonados». En ese momento, Magda y Carlos son expulsados del teatro.

El marido de Magda, en su intento de frenar las acciones de la mujer, le ofrece dinero a cambio de paralizar la venta de las tierras. Sin embargo, Magda rechaza la oferta porque afirma que le divierte ver el sufrimiento de esa gente. Así, pese a los intentos del doctor, se produce el desahucio y, con él, las duras críticas que el pueblo y los concejales propinan al alcalde. Las familias desahuciadas deambulan errantes por las calles del pueblo, provocando la indignación de Montse que obliga a Magda a mirar por la ventana la desgracia que ha provocado. El cura Antonio, bajo la mirada de los desahuciados que desde la plaza observan el balcón de la marquesa, se dirige a ésta diciéndole que «nunca es tarde para arrepentirse». Unos minutos después, con la mirada fija en la plaza, se inicia la conmoción de Magda en el momento en que en la radio suena una música de órgano que le hace recordar las palabras de Antonio. Tras el tic-tac del reloj, Magda coge un libro que se dispone a leer cuando vuelve a resonar en su interior la voz del cura. Sólo la llegada de Carlos y otros amigos de la ciudad, con la intención de realizar una fiesta, hacen que Magda salga de su ensimismamiento. No obstante, la vida que antes hacía feliz a la protagonista, ahora no logra alejar la pena de su interior. La mujer se sienta en la

penumbra y rechaza los besos de Carlos. Montse, irritada por la situación, apaga la música y avisa a la marquesa de su marcha, dado que no puede aceptar que en jueves Santo se encuentren realizando una fiesta.

A la mañana siguiente, los ruidos procedentes de la calle hacen que Magda se asome al balcón: es la procesión de viernes Santo. La mujer, cubriéndose con un chal, baja de su casa y se santigua en la puerta de la iglesia a la que accede precisamente en el momento en que el cura habla sobre el perdón, el arrepentimiento y la justicia divina. Los feligreses se acercan a besar los pies del crucificado y, junto a ellos, va también Magda, que es reconocida por un grupo de mujeres que califican la situación de milagro. De nuevo en la representación de la pasión, se produce el momento del *Noli me tangere*, todo bajo la atenta mirada de Magda que, en lugar de reír, se encuentra arrodillada y totalmente cubierta por una tela. Finalmente, Magda devuelve los terrenos a las familias que había desahuciado, pero previamente se produce un accidente por el que una de las mujeres desahuciadas, cuyo hijo ha muerto, hiere a Magda en el corazón. La marquesa disimula su herida y les confiesa que está arrepentida por todo el mal que ha causado. Ya en su lecho de muerte, se despide de su marido y de su hijo. En el exterior, justo cuando se produce el fallecimiento de la protagonista, resuenan las campanas: es el momento de la resurrección dentro del ciclo de la pasión.

En este caso, el vínculo entre Magda, la marquesa, y María Magdalena, la cortesana, es explícito. La herencia de una a otra se realiza por distintos medios: en primer lugar, por la voz del narrador que introduce la historia bíblica, donde la mujer de Magda la es presentada de modo similar a cómo se hacía en las producciones mexicanas o en la obra de DeMille. En segundo lugar, por el nombre de la protagonista, Magda, y por su título de marquesa. Además, la representación de la pasión que llevan a cabo los habitantes del pueblo, se intercala con las acciones de la protagonista que encuentra su conversión definitiva cuando escucha las palabras de Jesús hacia la pecadora: «tus pecados te son perdonados». No obstante, a diferencia de su antecesora, Magda, aunque logra el perdón de sus familiares, termina muriendo. Por lo tanto, es éste un film articulado por medio de contrastes con los que se muestra, de forma maniquea, la diferencia entre el bien y el mal desde el principio de la trama: un sermón de Jesús que, por medio del narrador, se contrapone a la cortesana de Magdala. A partir de ahí, utilizando la música como elemento de continuidad, se establece el primer paralelismo entre María Magdalena y Magda. A continuación, con esta última ya en el pueblo, se produce el siguiente contraste representado por el encuentro con el cura Antonio.

No obstante, no son sólo los contrastes entre los personajes los que pone de relieve la película, sino que también hay una contraposición entre el ambiente urbano y el rural, caracterizando al primero como espacio de inmoralidad y perversión mientras que el segundo aparece como garante de las tradiciones, la humildad, la rectitud y la moral cristiana. De este modo, es la vida en la gran urbe la que permite a Magda desarrollar su vida de pecado e inmoralidad, mientras que la llegada al pueblo, habitado por una comunidad unida por la fe cristiana, se presenta como el lugar propicio para que la mujer se reconozca a sí misma como pecadora y decida, aunque tarde, cambiar el rumbo de su vida. Esta contraposición moral entre el mundo urbano y el rural aparece también en otros films de la época. Así, en la película *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951) la joven que emigra junto a sus padres a la ciudad en busca de trabajo, termina convirtiéndose en prostituta, ya que la situación de la gran urbe arroja a la joven a una profesión de la que habría quedado libre en el pueblo. De este modo, se aprecia una reminiscencia aún vigente que predominó en la primera década de la dictadura franquista, en la que «los ambientes urbanos y cosmopolitas, alejados de lo castizo y de lo rural, fueron imaginados por el franquismo como anti-patrióticos, amorales y extranjerizados».⁴¹⁶

En relación directa con este tema, se encuentra el aspecto físico de Magda. Al principio del film, Magda aparece vestida como una mujer moderna y con actitudes que nada tienen que ver con la modestia o la sumisión: es una mujer que lleva pantalones, bebe alcohol y es fumadora. A su llegada al pueblo, su aspecto provoca distintos comentarios relacionados, principalmente, con el uso de pantalones en lugar de falda y por su hábito de fumar, elementos considerados como actitudes masculinas contrarias a lo que debía ser la naturaleza femenina. Para las mujeres la máxima virtud era la maternidad que, en el caso de Magda, a pesar de ser madre, se muestra carente de instinto maternal hasta el final de la película, cuando en su lecho de muerte muestra, por primera y única vez, el amor a su hijo. Todos estos elementos remiten a las prescripciones franquistas sobre la mujer, en concreto a las directrices orientadas a la regulación de su aspecto y comportamiento:

«El franquismo consideró que la Segunda República había permitido que las mujeres desempeñaran funciones que no les eran propias, llevándolas a descuidar las tareas que, por naturaleza, sí les correspondían. En concreto, el modelo de la *mujer moderna*, simbolizó para el franquismo esta alteración del orden de género, el grave deterioro de las costumbres y de los valores que la mujer debía encarnar. Desde una lectura nacionalista de los cuerpos, las mujeres modernas de los años veinte y treinta

⁴¹⁶ RINCÓN DÍEZ, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014, p. 83.

representaban un modelo doblemente negativo: ellas habían traicionado su naturaleza femenina y, con ello, también su identidad nacional. A partir de la lógica totalizadora y reduccionista que imperó en la posguerra, aquellos cuerpos se identificaron con el feminismo, las ideologías moralmente disolventes y la introducción en el país de tendencias extranjeras que diluían la esencia patriótica». ⁴¹⁷

Por lo tanto, Magda se acerca peligrosamente a esa mujer moderna que atenta contra la moralidad y el decoro, al ser adúltera y vestir con atuendos alejados de la modestia propia de las mujeres. Si bien es cierto que la película desarrolla su trama a mediados de la década de 1950, momento en que España progresivamente abandona las posiciones autárquicas comenzando su apertura al exterior, también es cierto que se trata de un periodo en el que la Iglesia Católica aumenta su presencia y poder en el régimen. De esta forma, es en esta segunda década de la dictadura, cuando se incrementa la presencia de católicos en el régimen en sustitución de los hombres del Movimiento. El aperturismo conllevaba un aumento de los peligros que entrañaban las modas y actitudes extranjeras y, por ello, se necesitaba de una mayor vigilancia, cuyas bases morales serían las dictadas por la Iglesia.

De hecho, la década de 1950 es un periodo en que la industria cinematográfica vive ciertas transformaciones, en especial en lo referido al ámbito de la censura. Así, en 1951, se crea, bajo la dirección de Arias Salgado, el Ministerio de Información y Turismo en el que se incluía la Dirección General de Cinematografía y Teatro y, un año después, la Junta de Clasificación y Censura. ⁴¹⁸ Como se ha avanzado, la Iglesia tendrá un papel destacado en las actividades censoras, con precedentes en la normativa de 1946. Su actitud al respecto queda ejemplificada en la Semana de Cine Religioso de Valladolid, cuyo primer encuentro tuvo lugar en 1956. Asimismo, como guía de la postura que la Iglesia debía tomar ante las creaciones audiovisuales, se contaba con la encíclica *Vigilanti Cura* de Pio XI (Roma, 29 junio de 1936) a la que seguiría, en 1957, la de Pio XII, *Miranda Prorsus* (Roma, 8 de septiembre de 1957). ⁴¹⁹

⁴¹⁷ RINCÓN DÍEZ, Aintzane, *op. cit.*, p. 81

⁴¹⁸ MONTERDE LOZOYA, José E., «Continuismo y disidencia (1951-1962)», en GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román, MONTERDE LOZOYA, José E. *et. al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 239-255.

⁴¹⁹ En la creación de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica (orden del 28 de junio de 1946), los sectores católicos ya contaban con un papel destacado, como se aprecia en el punto 4º de las competencias atribuidas a la Junta: «Los acuerdos de la Junta serán tomados por mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto», texto citado en GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975, pp. 343-344. Respecto a la Semana de Cine Religioso, en la introducción que Pedro Rodrigo realiza en la compilación de las Conversaciones de Cine de Valladolid, se recogen algunos de los elementos principales de las relaciones Iglesia-Cine: «La Semana vallisoletana no es un Festival. (...) Es

La caracterización del personaje de Magda está influenciada también por las *femmes fatales* del cine internacional que también tenían cabida en las producciones nacionales, como es el caso del personaje interpretado por Lucía Bosé en el film, un año posterior al de Iquino, *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Por lo tanto, aunque en los años 50 se abandona, progresivamente, el cierre a las modas extranjeras y a la influencia de éstas en el vestuario de las mujeres, en el film se aprecia claramente cómo la conversión de Magda supone un retorno a la imagen de la mujer tradicional alejada de influencias extranjerizantes, convirtiendo, al igual que sucede con María Magdalena en varias de las películas previamente analizadas, su cuerpo en un elemento asexuado en aras de eliminar de su alma cualquier rastro de pecado. De este modo, en la conversión de Magda parecen hacerse realidad los deseos del arzobispado de Zaragoza promulgados una década antes:

«Después de la guerra pasada, en la cual Dios Nuestro Señor nos ha castigado tan duramente por nuestros pecados e infidelidades, existentes todavía las llagas abiertas y las pérdidas de tantos parientes, deudos y amigos, parecía que habían de moverse las mujeres cristianas a la penitencia y enmienda de las costumbres pasadas y a la práctica de la santa austeridad y modestia. Por desgracia no es así; la inmoralidad crece desmesuradamente y es necesario que nos apresuremos a evitar tantos males y a recordar las reglas dictadas por la Iglesia».⁴²⁰

Ignacio F. Iquino, director del film, es uno de los productores independientes que se mantienen de la década de 1950, momento en el que surgen distintas productoras asociadas a los intereses de la Iglesia, como Ariel, Pesca, Aspa Films y Procosa.⁴²¹ La estructura narrativa, así como el planteamiento general de la película, ya había sido puesto en práctica por Iquino en una producción anterior: *El Judas*, de 1952, fecha en la que tiene lugar, en Barcelona, el XXXV Congreso Eucarístico Internacional. En este caso, también en el contexto de una pasión, la de Esparraguera, se genera un esquema similar teniendo como protagonista no a la mujer de Magda y su heredera, sino a Judas y su

una exégesis de lo fílmico»; «Cine Religioso y de Valores Humanos. Esto es: Cine, como medio de expresión del afán del hombre por ser digno de su Creador, lo que implica un profundo sentido religioso»; «Pero el Cine no ha podido sustraerse a las incursiones del mal, y la Iglesia, como celosa guardiana de los más altos valores del hombre, ha tenido que prevenir a sus fieles sobre el peligro», RODRIGO, Pedro, *Conversaciones de Cine de Valladolid*, Madrid, Razón y Fe, 1965, pp. 6, 9 y 10. La encíclica de Pío XI está disponible en <https://goo.gl/QA9OJM> y la de Pío XII en <https://goo.gl/G8kbDo> [Última consulta: 09/03/2017].

⁴²⁰ Circular número 13 «Sobre la modestia cristiana», *Boletín Eclesiástico Oficial del Arzobispo de Zaragoza* (12-6-1940), p. 182, Archivo Diocesano de Zaragoza, citado en BLASCO HERRÁNZ, Inmaculada, «Moda e Imágenes Femeninas durante el Primer Franquismo: entre la Moralidad Católica y las Nuevas Identidades de Mujer», *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 2, nº 2, 1997, p. 84. Véase todo este trabajo en relación al tema de la vestimenta y los modelos de comportamiento femeninos.

⁴²¹ El desarrollo de las distintas productoras cinematográficas en la década de 1950 queda explicado en MONTERDE LOZOYA, José E., «Continuismo y disidencia (1951-1962)», pp. 258-264.

descendiente. En su filmografía anterior, Iquino ya había introducido cuestiones religiosas, mostrando la religión como solución o alivio a los problemas de sus personajes, como sucede en *Noche sin cielo* (1947), *El tambor de Bruch* (1948) o *La familia Vila* (1949). Sin embargo, no es hasta *El Judas* cuando Iquino realiza una obra en la que el tema religioso, y las acciones propias del buen cristiano, es el predominante en el argumento. En esa época, el cine religioso estaba dominado por personajes que formaban parte de la Iglesia o que, por determinados acontecimientos en sus vidas, descubrían su vocación religiosa, enfrentándose a cuestiones de orden moral y social.⁴²²

En esta coyuntura, se realizaban numerosas películas de temática religiosa –*La mies es mucha* (Sáenz de Heredia, 1948), *Balarrasa* (J. A. Nieves Conde, 1950), *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952)–, por ser de agrado para el régimen y, por lo tanto, menos susceptibles de encontrarse con problemas antes las comisiones censoras. En este estado de cosas «resulta lógico que Iquino se montase al carro del cine religioso pero es significativo que solamente hiciese dos films».⁴²³ En su investigación, Comas Puente atestigua la motivación económica que llevó a Iquino a realizar *El Judas*, señalando que su objetivo principal era lograr la mención de «Interés Nacional» y, de ese modo, asegurarse la recompensa económica tan necesaria para un productor independiente. Para el estreno del film, Iquino preparó una gran campaña publicitaria favorecida por las opiniones positivas que obtuvo tanto de la crítica como del público. Aunque el director declaró, más de dos décadas después, su continuo miedo a ofender a las instituciones religiosas y, en consecuencia, a toparse con los impedimentos de la censura, ésta le llegó por haber realizado dos doblajes: uno en castellano, otro en catalán.⁴²⁴

De este modo, con *La pecadora*, Iquino pretendía retomar el éxito que había logrado con *El Judas* dos años antes. Esta estrategia encaja a la perfección con su situación de productor independiente y su necesidad de realizar películas que pasaran la censura, gozaran del gusto del público y que todo ello se tradujera en ingresos de taquilla: «sin comercialidad no hay continuidad. Si no ganas dinero con una película no puedes

⁴²² Para un análisis completo de la filmografía y actividad como productor de Iquino, véase COMAS PUENTE, Ángel, *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2001. Respecto a las temáticas del cine religioso del momento, véase BENET FERRANDO, Vicente J.; *El cine español. Una Historia Cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 254-256.

⁴²³ COMAS PUENTE, Ángel, *op. cit.*, p. 265.

⁴²⁴ Sobre las declaraciones de Iquino véase COMAS PUENTE, Ángel, *op. cit.*, pp.265-267. Para la censura en relación a la cuestión del idioma véase GUBERN GARCÍA-NORRIGUES, Román, *Un cine para el cadalso...* pp. 71-73.

hacer la siguiente».⁴²⁵ Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de Iquino para publicitar el film, así como por ser elegida como actriz principal la famosa vedette del momento Carmen de Lirio, la película no obtuvo el mismo éxito que su precedente. No obstante, con la elección de María Magdalena por parte de Iquino se revela cómo la mujer de Magdala, en su articulación como pecadora y cortesana —línea iniciada en las producciones de la década de 1910—, es utilizada para crear una película en la que la protagonista funciona como modelo ejemplarizante de acuerdo a la ideología de las instituciones dominantes del momento.

Entre 1955 y 1963 se producían otras dos películas españolas en las que también se hacía una actualización de temáticas del Nuevo Testamento. Se trata de *El Canto del gallo* (1955), dirigida por Rafael Gil y producida por Aspa Films, y *El Cristo Negro* (1963), realizada bajo la dirección de Ramón Torrado. En la primera, ambientada en Hungría bajo la ocupación soviética, un joven cura niega su profesión para librarse de la persecución de los comunistas, construyéndose de este modo como un heredero de Pedro en la negación de su fe. Durante su huida, encuentra refugio en la casa de una prostituta que, aunque intenta redimirse por influencia de los consejos del cura, no alcanza la salvación. La mujer, en este caso, tan sólo comparte con María Magdalena la condición de prostituta y el intento de redención por el contacto con un hombre de fe, por lo que, aunque con resonancias a la mítica Magdalena, no se constituye como heredera ya que no cumple ninguna de las premisas establecidas para que así sea.

En el segundo film, *El cristo negro*, la acción se sitúa en un contexto colonial donde Mikoa —llamado Martín tras ser bautizado—, es un joven negro que presencia el asesinato de su padre perpetrado por el capataz blanco. El huérfano es criado en la misión del padre Braulio, donde será adoctrinado en la fe cristiana. El personaje que en principio podría asemejarse a la Magdalena es una joven negra enamorada de Mikoa, que niega todo lo que tenga que ver con las creencias cristianas y todo aquello que provenga de los ocupantes de su país. La muchacha tan sólo se convierte al cristianismo en la última escena cuando, a los pies de la cruz donde se encuentra Mikoa muerto, le promete que rezará por él. De este modo, la sombra de la Magdalena parece gravitar sobre el personaje, pero son insuficientes los elementos para considerar a la muchacha como una heredera

⁴²⁵ *El País*, 11 mayo 1986, citado en COMAS PUENTE, Ángel, *op. cit.*, p. 443.

del personaje mítico. Es en la Francia de 1957 cuando vuelve a surgir una auténtica heredera de la mujer de Magdala.

2.3.2. Una heredera para la revolución: *El que debe morir* (Jules Dassin, 1957)

Al norte de los Pirineos, tres años después de la película de Ignacio F. Iquino, Jules Dassin estrenaba *El que debe morir*, basada en la novela de Nikos Kazantzakis *Cristo de nuevo crucificado* (*Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται*, 1948). La trama se desarrolla en la Grecia ocupada por los turcos en los momentos posteriores a la I Guerra Mundial. En un pequeño pueblo, Licovrisí, los habitantes se afanan en los preparativos para la representación de la pasión, interrumpiéndose sus vidas con la llegada de un grupo de refugiados en su huida de la violencia turca que ha destrozado sus hogares. De entre todos los personajes, es Katerina, la prostituta de Licovrisí, la que merece atención especial para los objetivos planteados en esta investigación. La joven reconoce su actividad sin complejos, mostrándose vital y alegre [fig.119]. Desde la presentación de Katerina, apodada «la viuda», aparecen también los primeros reproches hacia ella, en este caso realizados por el cura, que le insta a vestirse adecuadamente para ir a la iglesia donde el padre Gregoris espera a todos los miembros del pueblo.

Durante el trayecto a la iglesia, aparece por primera vez el protagonista del film, Manolios, un joven pastor, tartamudo, honesto y bondadoso. Éste llega justo en el momento en que Katerina y la esposa de Pannayotaros, un asiduo y celoso cliente de la viuda, están peleándose porque la esposa quiere impedir la entrada a Katerina a la iglesia por ejercer la prostitución. Finalizada la pelea, Katerina se insinúa al tímido Manolios. Ya en el interior, el cura anuncia los nombres de los elegidos para representar la pasión. A Panayotaros, a pesar de sus quejas, se le adjudica el papel de Judas; a Manolios el de Jesús; y, en el momento en que el cura menciona a la viuda Katerina, ésta irrumpe diciendo «Yo seré María Magdalena» [fig. 120]. El cura continúa con su explicación: «María Magdalena tenía el cabello como miel», siendo interrumpido de nuevo por la mujer: «No se preocupe. Tengo el pelo... y el resto también». Desde ese momento, les advierte el cura, se convierten en los personajes que han de representar y deben actuar como tal.



Fig.119.



Fig.120.

Más adelante, estando Manolios rodeado de algunos de los que serán sus discípulos, se produce la llegada de los refugiados iniciándose el conflicto. Manolios y sus compañeros, entre ellos Katerina, son partidarios de aceptar a los nuevos habitantes, mientras que el padre Gregoris y el resto de oligarcas del pueblo, les niegan ayuda acusándoles de ser un peligro por transmitir enfermedades mortales, el cólera concretamente. Unas escenas después, los elegidos para representar la pasión se encuentran reunidos tomando medidas para el vestuario. Katerina, ante un Manolios extremadamente tímido y tartamudo, se insinúa de nuevo al joven: «¿Te asusto? Soñé contigo anoche. Eso significa que tú has estado pensando en mí. ¿Es así? (...) ¿Te gustaría dormir conmigo?». Los hombres se ríen la timidez de Manolios, quien es defendido por la viuda: «vergonzoso o no, fue el único que se atrevió a acercarse a los refugiados». Escenas después, estando Katerina en su casa, sentada frente al espejo cepillándose el pelo, recibe la visita de Manolios. Ya en el interior, se besan al tiempo que hablan sobre los refugiados y la representación de la pasión. Katerina confiesa que, inicialmente, le resultó gracioso ser la elegida para representar a la Magdalena pero que

«Ahora, creo que entiendo (...). Esa mujer... Manolios, yo he conocido a muchos hombres. Ellos son muy monos cuando hablan bajo y muestran su musculatura. Pero a menudo son frágiles e indefensos. Entonces, un día, encuentras a alguien que no es como el resto. Entonces es cuando quieres ser como ella, la fragancia, el cabello, todo. ¿Sabes cuándo me di cuenta de eso? Esta tarde, cuando te vi. Si esto es la voluntad de Dios, no me iré con nadie nunca más. Ni con Patriarcheas, ni Pannayotaros. Sólo tú Manolios, sólo tú».

Manolios, observando su propio reflejo en el espejo, manda callar a la mujer y vuelve a besarla, pero ella insiste en decirle lo valiente que ha sido al no someterse a las órdenes de los dirigentes [fig.121]. Sin embargo, Manolios confiesa que no está haciendo lo suficiente para ayudar a los refugiados porque ha sentido mucho miedo y no tiene el valor suficiente. Katerina, al escuchar las palabras del joven, se hace consciente de la situación que ha llevado a Manolios hasta sus brazos, esos que tanta veces había rechazado:

«Te han asustado y ahora estás avergonzado (...). Has venido aquí para olvidar que has sido un cobarde, como si hubieras estado bebiendo, como si pensaras que no pudieras caer más bajo que estando aquí conmigo. Pero no funciona de ese modo. Dormiré con todo el mundo, con todo el mundo excepto tú. Ves a revolcarte en tu remordimiento con quien quieras. Ahora vete».

La mujer, tras expulsarlo de su casa, permanece llorando en el interior. Fuera, Pannayotaros, enfurecido por ver a Manolios salir de casa de Katerina, se promete a sí mismo que lo matará. Posteriormente, Manolios, atormentado por no luchar por los refugiados, se enfrenta a su timidez con la ayuda de Katerina y arenga a todo el pueblo sin rastro de tartamudeo. De esta forma, Manolios moviliza a los habitantes de Licovr isí para ayudar a los refugiados. En las siguientes escenas, se muestra a Katerina, Manolios y sus compañeros proporcionando ayuda a los refugiados, transgrediendo de este modo las directrices dadas por los líderes de su comunidad. Ello genera distintas tensiones que terminan en una enfrentamiento violento. Manolios, moribundo, es asistido por Katerina que, arrodillada junto a él, lo abraza como si de una piedad se tratara. El protagonista, antes de morir, da a la mujer las indicaciones necesarias para que ayude al resto de compañeros, insistiéndole en que les diga que él se unirá a ellos más adelante, que tomen las armas y ayuden a los refugiados en la conquista de sus derechos sobre la tierra [fig.122]. Finalmente, Manolios muere en brazos de Katerina que parte a dar la noticia al resto del grupo [fig.123]. Los discípulos, los refugiados y Katerina –benedicida por el padre Fotis, líder de la comunidad de refugiados– inician la lucha armada, terminando la película con un travelling que muestra a cada uno de ellos con su fusil, bendecidos por el padre Fotis que también toma las armas [fig.124].



Fig.121.



Fig.122.



Fig.123.



Fig.124.

En resumen, el personaje de Katerina se construye adoptando algunos elementos propios de la Magdalena, personaje al que debe representar en la pasión y con el que es asociada por el resto de habitantes del pueblo y por ella misma. El primer aspecto heredado de la mítica mujer de Magdala es la prostitución, que Katerina, una mujer joven, alegre, de largos cabellos rubios y radiante belleza, ejerce sin complejos. Durante el reparto de los papeles de la pasión, la propia Katerina se adjudica a sí misma el de la Magdalena, por tener el cabello de la mujer de Magdala «y el resto también». Manolios, representante de Jesús, lucha contra sus contradicciones internas respecto a su relación con Katerina: al tiempo que la desea, se niega a sí mismo las relaciones sexuales por ser el que debe encarnar a Jesús y, por tanto, comportarse como él. De esta forma, junto a la caracterización de Katerina como una bellísima prostituta, la mujer hereda también de la mítica Magdalena la relación con Jesús. Pero esta relación es en realidad un triángulo amoroso, ya que Pannayotaros, encargado de representar a Judas, está enamorado de Katerina, reproduciéndose de este modo el triángulo de pasiones y celos que ya había constituido parte del argumento en films como los de Febo Mari, DeMille o Contreras Torres.

Finalmente, Katerina/Magdalen y Manolios/Jesús, entablan una relación de complicidad, apoyo y fidelidad alejada del componente sexual, que les llevará a trabajar conjuntamente para ayudar a los oprimidos. De hecho, Katerina es una de las primeras en mostrar su solidaridad con los refugiados, además de ayudar a Manolios en la lucha contra las injusticias perpetradas por los poderes establecidos. En consecuencia, Katerina se articula también como heredera de la Magdalena evangélica, al ser uno de los miembros del grupo más cercano a Jesús. Asimismo, es ella la que socorre a Manolios en sus últimos momentos de vida, recogiendo en su seno y recibiendo las indicaciones que guiarán al grupo tras su muerte. Precisamente es ella la que recibe el encargo de negar la muerte de Manolios, dando así esperanza al resto de compañeros de un futuro encuentro con su líder. Todo esto hace que Katerina se configure también como la *apostola apostolorum*, la encargada de instar al grupo a continuar la lucha armada para conquistar los derechos de los más débiles. Si bien gran parte de las características que configuran a Katerina como una heredera de la Magdalena ya habían aparecido en obras anteriores, esta última faceta, la de *apostola apostolorum*, es la primera vez que aparece entre las manifestaciones audiovisuales analizadas.

El papel de *apostola apostolorum* de María Magdalena aparece en las distintas narraciones de los evangelios (Mt 28,9-10; Mc 16,9-11; Lc 24,9-11; Jn 20,17-18). Sin

embargo, se trata de unos pasajes que han contado con pocas representaciones. Es en los libros medievales donde más frecuentemente aparece esta imagen que, con el paso de los siglos, se verá disminuida en favor de las representaciones de la penitente. En el *Salterio de St. Albans*, junto a las imágenes previamente comentadas, aparece también una en la que se muestra el momento en que la testigo de la resurrección transmite la noticia al grupo. María Magdalena preside la parte izquierda, separada por una columna de la zona en la que se encuentran el resto de discípulos [fig.125]. En el *Evangelio de Enrique el León*, se ha representado toda la cadena de acontecimientos que se leen de abajo a arriba y de derecha a izquierda: la visita a la tumba, el encuentro con el ángel, la aparición de Jesús y, en la parte superior, María Magdalena como *apostola apostolorum* dando la Buena Nueva [fig.126].



Fig.125. «María Magdalena anunciando la resurrección a los apóstoles», ca. 1123, *Salterio de St. Albans*, St. Godehard's Church, Hildesheim.



Fig.126. *Evangelario de Enrique el León*, ca. 1180, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

Como se indicaba al principio, Jules Dassin utiliza la novela de Nikos Kazantzakis para crear su película. Debido a que es una obra, la de Dassin, que cuenta con un material previo, cabe preguntarse si es Katerina una creación propia de Dassin o si, por el contrario, la construcción que de ella se realiza está tomada de la novela de Kazantzakis. Tras la lectura de la obra literaria y su comparación con la película, se puede afirmar que, aunque Dassin introduce algunos cambios importantes respecto a la obra del escritor, la base principal para crear a la heredera de la Magdalena, así como las referencias al

personaje bíblico, se orientan, en su mayoría, del mismo modo. A continuación se incluyen algunos comentarios de la novela referentes a Katerina y a su predecesora.

Desde el principio de la obra literaria, se habla de Katerina como prostituta, oficio considerado por los habitantes de Licovrisí como necesario: «es bueno que en cada lugar haya una tunanta, para que a las mujeres decentes no se las moleste. Es como la fuente en el camino; así, todos los que tienen sed se detienen para beber». Uno de los personajes, el tío Ladas, hace explícito el vínculo entre el personaje mítico y Katerina: «A María Magdalena (...) ya la tenemos: la viuda Katerina. Esta zorra tiene todo lo que hace falta: es una hermosa mujer de cabellos dorados. Un día la vi en su patio cómo se peinaba la cabellera que le llegaba a las rodillas». Unas páginas más adelante, se continúa la descripción de Katerina: «de labios carnosos, opulenta, provocante (...). Llevaba puesto un chal nuevo verde con grandes rosas encarnadas, y tenía las mejillas encendidas. Le relucían los dientes acabados de limpiar con hojas de nogal». Al igual que en el film, la fuerte atracción sexual que Manolios siente por la mujer, genera en el protagonista intensos conflictos: «Manolios la miró y, de miedo, bajó la vista. “Qué felina, se dijo, pero una felina que devora a los hombres, ¡atrás, Satanás!”». La viuda se le acercó haciendo arrumacos, ella olía a macho, como una verdadera fiera en celo». De esta forma, se aprecia cómo Kazantzakis, al igual que hiciera DeMille, asocia a la mujer, por su lujuria, con un felino. Al igual que en la película, la Katerina de la novela es una de las primeras en mostrar solidaridad con los refugiados: «La viuda Katerina se abalanzó la primera. Se quitó el chal nuevo, el verde con gruesas rosas rojas, y lo arrojó a la manta desplegada. Buscó algo más sobre sí y encontró un espejito y un frasco de perfume, y también los arrojó en la frazada».⁴²⁶ El vínculo de Katerina y la Magdalena se hace explícito, además de por todos los atributos propios de la mítica figura que se acaban de enumerar, también por las palabras de la viuda:

«—Ya lo soy, querido Yannakos, ya soy Magdalena —dijo la mujer abrochándose el corpiño, para que cayese en la cuenta que estaba abierto—. No tenía por qué darme esa comisión el arconte. Ese viejo disoluto, ¡uf!, ¡que se lo lleve el diablo! Y dice que porque tengo cabellos rubios...

—Es por otra cosa, Katerina —dijo Yannakos—, es por otra cosa... Cómo te lo explicaría, si yo mismo no lo comprendo muy bien... Mira, tú no te colgarás en adelante más de Pannayotaros, sino de Cristo. Ahora correrás detrás de Él. Le lavarás los pies con perfumes y se los secarás con tus cabellos. ¿Has comprendido?».⁴²⁷

⁴²⁶ KAZANTZAKIS, Nikos, *Cristo de nuevo crucificado*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977 (1948), p. 9, 15, 34, 35 y 48.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 56.

Más adelante, es ella misma la que cuenta la historia de María Magdalena: «He oído hablar de quién era María Magdalena. Mira cómo he llegado a ser la María Magdalena del pueblo. (...) Si encontrase a Cristo y si yo tuviese un frasco de agua de lavanda, la vaciaría para lavarle los pies, luego los secaría con mis cabellos...». ⁴²⁸ La conversión de Katerina es explicada por Kazantzakis en el contexto de la visita que Manolios, afectado de una enfermedad que le ha deformado la cara, hace a la viuda con el objetivo de que ésta sienta repulsión por él y, de ese modo, lo rechace eliminando así la tentación. Sin embargo, Katerina no reacciona del modo esperado por Manolios:

«¿Yo? ¿Qué me asquee yo de ti? –gritó la viuda–. Pero si no tengo otra esperanza en el mundo sino tú. Tú, sin que tú los sepas, sin que lo quieras, y sin que yo tampoco lo pueda evitar, eres mi salvación... Pero no temas, Manolios. No es mi cuerpo el que habla, es mi alma. Porque yo, yo también tengo alma, Manolios». ⁴²⁹

Más adelante en la conversación, Manolios dice a la mujer:

«–Yo quiero salvarte. Salvándote, es como me salvaré yo mismo, hermana mía. Sábetelo que me he encargado de tu alma.

– ¿Qué tú te has encargado de mi alma? –exclamó la viuda estremeciéndose– Tómala, condúcela adonde quieras; es tuya. Piensa en Cristo. Así era como Él también tomó a su cargo el alma de María Magdalena.

– ¡En El pienso! –gritó Manolios que se sintió de repente más tranquilo–. En El pienso, noche y día, hermana mía.

– Sigue el mismo camino de Cristo, Manolios. ¿Cómo salvó él a María Magdalena, la prostituta? ¿Tú lo sabes? Yo no lo sé. Haz de mí lo que quieras». ⁴³⁰

Los vínculos entre María Magdalena y Katerina también aparecen en la lectura que Manolios hace de los evangelios, imaginándose a él mismo como seguidor de Jesús presente en los acontecimientos narrados. Entre ellos, se encuentra el momento en que Jesús, en casa del fariseo, recibe a la mujer que cubre de perfume sus pies:

«Desde el primer instante, Manolios se estremeció... ¡Él había visto a aquella mujer en alguna parte, pero no se acordaba dónde! La mujer se arrodilló a los pies de Cristo, rompió el vaso, derramó la mirra sobre los pies santos, luego se soltó la cabellera y con sus cabellos los secó llorando... Cristo se inclinó, posó la mano sobre la cabeza rubia, y dejóse oír su voz melodiosa: “perdonados te sean todos tus pecados, hermana mía, porque has amado mucho”». ⁴³¹

Dicho todo esto, la principal diferencia entre la obra del escritor y la película de Dassin, en el tema que aquí ocupa, es el final otorgado a Katerina. Mientras que ya se ha explicado cuál es el destino de la mujer en la obra filmica, Kazantzakis, por el contrario, le concede un final trágico: al asumir Manolios un crimen que no ha cometido para salvar

⁴²⁸ KAZANTZAKIS, Nikos, *Cristo de nuevo crucificado...*, p. 99.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 148.

⁴³⁰ *Ibidem*, pp. 148-150.

⁴³¹ *Ibidem*, pp. 189-190.

al resto de habitantes de la tiranía del dirigente turco, la única en defenderle es Katerina, quien muere a manos del turco sacrificándose así por el protagonista.⁴³² De este modo, cineasta y escritor confieren distintos destinos para una misma figura. El final de Manolios también diverge en lo que a su legado se refiere. Mientras que en la película, donde Manolios es asesinado y sus últimas palabras instan a la revolución violenta, Kazantzakis, por el contrario, hace que el protagonista muera en la cruz legando un mensaje de paz, alentando a los refugiados a seguir su éxodo sin enfrentarse a los poderes de Licrovisí. En esta coyuntura, Jules Dassin elabora una Katerina que destaca por una autenticidad que no había aparecido en ninguna otra producción previa. El desenlace del film, y el destino de sus dos protagonistas, Katerina y Manolios, está en conexión con los planteamientos de Jules Dassin respecto al uso de la violencia, al igual que lo está el final concebido por Kazantzakis en relación a sus propias creencias.

Este último, interesado desde joven en la política y las problemáticas sociales, fue un hombre de profundas convicciones religiosas, no en el sentido dogmático sino en la esencia misma del cristianismo: la lucha contra las injusticias y el apoyo a los débiles y marginados. No obstante, la lucha de Kazantzakis abogaba siempre por la no-violencia, de ahí que opte por el exilio de los refugiados al final de la novela.⁴³³ Por su parte, Dassin es un cineasta de Hollywood que, debido a su inclusión en la lista negra por su militancia en el Partido Comunista, tuvo que exiliarse a París en 1952. El norteamericano comparte con el escritor el interés por la justicia social, pero difiere en las cuestiones relativas a la violencia. Así, Jules Dassin asume la afirmación de Bertolt Brecht por la que «sólo la violencia ayuda allí donde la violencia impera», considerando que son diversos los tipos de violencia y, en consecuencia, sus funciones.⁴³⁴

Esta concepción del uso de la violencia y sus distintas formas afecta de lleno a la construcción de Katerina. A ello hay que añadir que Katerina no está interpretada por una actriz cualquiera, sino que la elegida es Melina Mercouri, quien desde su papel como protagonista en el film *Stella* (Michael Cacoyannis, 1955), había adquirido la imagen de mujer fuerte e insumisa ante las normas patriarcales, siendo considerado el film, y a la propia actriz, como una declaración contra las convenciones sociales opresoras y símbolo

⁴³² KAZANTZAKIS, Nikos, *Cristo de nuevo crucificado...*, pp. 201-213.

⁴³³ *Ibidem*, pp. I-VIII.

⁴³⁴ CASTRO BOBILLO, Antonio, RUBÍN DE CELIS, Santiago *et. al.*, *Jules Dassin. Violencia y justicia*, Madrid, T&B Editores, 2002, pp. 128-129. Véase también PRIME, Rebecca, «From Blacklists to Black Films: The Hollywood Radicals Return Home», en PRIME, Rebecca (ed.), *Cinematic Homecoming: Exile and Return in Transnational Cinema*, Nueva York, Bloomsbury, 2015, pp. 51-70.

de la libertad de la mujer.⁴³⁵ En el papel de Katerina, Mercouri representa también algunas de estas cuestiones: al principio, es una prostituta que no se avergüenza de su profesión y trata de tú a tú a los hombres; al final, se convierte en una líder revolucionaria. De este modo, su destino difiere de las herederas de la Magdalena hasta ahora aparecidas en el audiovisual, esas mujeres caídas cuyo único final era la muerte en soledad o el retorno a la sociedad tras un proceso de redención y de recuperación de la virtud que la sociedad patriarcal considera como necesaria para las mujeres. Pese a lo novedosa que parece la construcción de Katerina, es sin embargo la heredera más fiel a algunas de las características de la Magdalena evangélica reclamada por parte de la teología feminista: ella es líder, demuestra valentía incluso en las situaciones más difíciles, es fiel a Manolios hasta el final y, además, es la encargada de iniciar la tarea encomendada por éste, con la única diferencia que dicha tarea, en el caso de la obra de Dassin, incluye la violencia en la lucha por la justicia social.

Por otra parte, si se tiene en cuenta que Kazantzakis era un griego de profunda espiritualidad, la construcción que de María Magdalena hace en su novela llama la atención. Éste ha concebido a María Magdalena como la Magdalena mítica, aquélla creada por medio de la simbiosis con otros personajes del evangelio, destacando entre ellos el de la pecadora de Lucas. Sin embargo, entre los Padres Griegos no se desarrolló la (con) fusión que sí que aparece en las interpretaciones de la patrística latina. Así por ejemplo, Victor Saxer, recurriendo a las interpretaciones de Nicéforo Calixto Xantopoulos (siglo XIV), en concreto a su *Historia Eclesiástica*, subraya el capítulo dedicado a las mirróforas, entre las que se encuentra María Magdalena. La explicación que hace de este personaje es acorde a lo dicho en Lucas 8,1-3, de forma que María Magdalena es una mujer sanada de siete demonios que no son entendidos como los pecados capitales, además de abogar por la virginidad de la mujer y su importante papel en la crucifixión y la resurrección.⁴³⁶ En el mismo sentido, Susan Haskins, partiendo de las interpretaciones de Juan Crisóstomo, indica que en la Iglesia Oriental, María Magdalena es reverenciada como «igual a los apóstoles», predominando su papel de primera testigo de la resurrección y sin sombra de pecado en su pasado.⁴³⁷

⁴³⁵ ELEFTHERIOTIS, Dimitris, *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, Nueva York, Continuum, 2001, pp. 156-158.

⁴³⁶ SAXER, Victor, «Les saintes Marie Madeleine et Marie de Béthanie dans la tradition liturgique et homilétique orientale», *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 32, n° 1, 1958, p. 34.

⁴³⁷ HASKINS, Susan, *op. cit.*, p. 46 y p. 442. Otros autores que explicación la distinción de personajes en la Iglesia Oriental son OLD, Hughes, *The Reading and Preaching of the Scriptures in the Worship of the Christian Church. Volume 3. The Medieval Church*, Grand Rapids–Cambridge, WM. B. Eerdmans

¿Qué ha sucedido para que Kazantzakis interprete a María Magdalena *al modo latino*? Una primera pista la aporta Diane Apostolos-Cappadona, especialista en María Magdalena:

«Para mí, lo irónico es que la Iglesia Ortodoxa Oriental nunca ve, al menos canónicamente, a María Magdalena como nada distinto a la “igual a los apóstoles” (...). Ella es la testigo, es la mirrófora (...) la que lleva el ungüento. Ella no es una mujer caída, no es la gran pecadora, no es ninguna de estas confusiones propias de la tradición occidental. En lugar de ello, ella va a predicar a Roma antes que Pedro».⁴³⁸

¿Significan las palabras de Apostolos-Cappadona, «al menos canónicamente», que en la tradición popular sí que fue confundida con la pecadora? En otro texto continúa tratando el tema:

«La cristiandad oriental ortodoxa siguió la definición de Orígenes (c.185-254) de María Magdalena como fiel seguidora y primera testigo de la Resurrección. Como resultado las tres mujeres de las unciones son honradas como figuras individuales: la pecadora anónima el 21 de marzo, María de Betania el 18 de marzo y María Magdalena el 22 de julio como la “santa mirrófora igual a los apóstoles”. El tercer domingo de Pascua se celebra la festividad de las mirróforas (...)».⁴³⁹

Así, se hace evidente la afirmación que realiza esta especialista sobre la no confusión, en la Iglesia Ortodoxa Oriental, de María Magdalena con el resto de mujeres de las unciones. No obstante, esta evidencia se vuelve confusa cuando esta misma autora afirma que «en los mántines del miércoles santo se incorporan múltiples referencias a María Magdalena como mujer caída, como mirrófora y como testigo. La más notable de estas referencias es el *Himno* de Kassiani».⁴⁴⁰ Dada esta situación ¿cómo se pueden conciliar las afirmaciones que indican que María Magdalena no es confundida con la pecadora y, al mismo tiempo, la que declara que es entendida como mujer caída? ¿No supone ello una contradicción? Con el objetivo de aclarar esta cuestión, se ha acudido al himno que menciona Apostolos-Cappadona, escrito en el siglo IX por la compositora Kassiani, también denominada Kassia:

Publishing Co., 1999, p. 12; BRADSHAW, Brendan y DUFFY, Eamon, *Humanism, Reform and the Reformation: The Career of Bishop John Fisher*, Cambridge–Nueva York, Cambridge University Press, 1989, p. 90; JANSEN, Katherine L., *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 34-35. Jean-Noël Guinot apunta en la misma línea pero incluyendo un matiz: «Pluralidad de personajes para los Padres griegos, unicidad para los Padres latinos: en este punto al menos, la separación entre Oriente y Occidente es manifiesta (...). Ciertamente se han encontrado, también en el mundo griego, exegetas que consideran que una sola y la misma mujer era la protagonista de las diferentes escenas de la unción, pero esta no parece haber sido la opinión dominante, y, sobre todo, esta mujer jamás parece haber sido identificada verdaderamente con María Magdalena», GUINOT, Jean-Noël, *op. cit.*, p. 15.

⁴³⁸ BURSTEIN, Dan y DE KEIJER, Arne J. (eds.), *op. cit.*, p. 182.

⁴³⁹ APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, *In Search of Mary Magdalene...*, pp. 15-17.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 17.

«Sintiendo tu divinidad, Señor,
una mujer de muchos pecados
los tomó sobre sí misma
para hacerse portadora de mirra
y con un profundo lamento
te llevó aceite fragante
en anticipación de tu entierro; y decía llorando:
¡Qué gran congoja! Qué noche cae sobre mí,
qué oscura locura sin luz
de deseo salvaje, de ansia de pecado.
Toma mi fuente de lágrimas
Tú que haces caer agua de las nubes,
baja hasta mí, hasta mi corazón suspirante,
tú que haces bajar los cielos
con tu oculta encarnación,
lavaré tus pies inmaculados con besos
y los secaré con los mechones de mi pelo;
esos mismos pies cuyo sonido Eva escuchó
en el polvo del Paraíso y la hicieron esconderse presa del terror.
¿Quién podrá contar la multitud de mis pecados
o merecer la profundidad de tu juicio,
oh Salvador de mi alma?
No ignores a tu sierva,
Tú cuya misericordia no tiene fin».⁴⁴¹

La lectura del texto muestra que en ningún momento se hace referencia a María Magdalena explícitamente. ¿Será, entonces, que en los maitines se han realizado cambios y sí que se presentan alusiones a la mujer de Magdala? Para comprobarlo, se ha acudido a una de las fuentes principales que contiene los elementos que conforman la liturgia del miércoles santo, en donde, sin embargo, tampoco aparece mencionado del nombre de María Magdalena.⁴⁴² No sólo Apostolos-Cappadona identifica a la pecadora del himno de Kassia con María Magdalena, contradiciéndose a sí misma, sino que otros autores realizan la misma conexión.⁴⁴³ Entre todos los especialistas consultados, tan sólo una autora

⁴⁴¹ Texto tomado de WELBORN, Amy, *op. cit.*, pp. 91-92. Una traducción del original al inglés se encuentra en TOULIATOS-MILES, Diane, «Kassia (ca. 810-843 and 867)», en BRISCOE, James R. (ed.), *New Historical Anthology of Music by Women, Volume 1*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2004, p. 7.

⁴⁴² El *Lenten Triodon*, libro de la liturgia ortodoxa, puede consultarse en <https://goo.gl/MILeUm>, [Última consulta 20/12/2016]. En el *Synaxarion*, libro de la Iglesia Oriental en donde quedan recogidas las vidas de los santos, tampoco se relaciona a María Magdalena con la pecadora.

⁴⁴³ Así, Diane Toulitos-Miles afirma que «este himno es sobre María Magdalena, una mujer caída que lavó los pies de Cristo, los ungió, y los secó con sus largos cabellos. El himno también está considerado como pseudo-autobiográfico», TOULIATOS-MILES, Diane, «Kassia (ca. 810-843 and 867)», p. 7. Por su parte, Karin Anna Pendle, en la misma línea, al hablar sobre Kassia afirma que «muchos de sus trabajos conocidos son *stichera*; sin embargo, su pieza más famosa, “The Fallen Woman” (...), es un *troparion* sobre María Magdalena», PENDLE, Karin A. (ed.), *Women and Music: A History*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 42. Lynda Garland realiza la misma asociación cuando indica que Kassia «es conocida por su *troparion* “sobre María Magdalena”, que está incluido en el Triodion», GARLAND, Lynda (ed.), *Byzantine Women: Varieties of Experience 800-1200*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. XV.

manifiesta que existe un error al asociar a la mujer caída de Kassia con María Magdalena:

«Los cristianos griegos ortodoxos cantan el *Troparion* de la pecadora en los maitines del miércoles Santo, durante la semana precedente a la Pascua. (...) Para la edición, traducción y comentario véase Antonia Tripolitis, *Kassia: The Legend, the Woman, and her Work* (New York: Garland Publishing, 1992, 76-79), donde la editora erróneamente denomina a la pecadora como María Magdalena, a pesar de que el *troparion* y los libros dejan su nombre en el anonimato».⁴⁴⁴

Dadas las contradicciones que aparecen en los comentarios de los especialistas y entre éstos y las fuentes, resulta complejo dar una respuesta clara a la pregunta de por qué Kazantzakis utiliza a la mítica Magdalena occidental en lugar de a la perteneciente a la tradición Oriental. Se podría argumentar que Kazantzakis, simplemente, ha adoptado, quizás por su estancia en Francia, el modo occidental de construir a María Magdalena, ya que esta fórmula ofrece la posibilidad, como previamente se ha comentado, de introducir cuestiones sexuales en el seno de temáticas religiosas, además de constituir un claro ejemplo de redención. Si se atiende a la actitud de Kazantzakis a la hora de crear a sus personajes femeninos, aunque suele otorgarles papeles destacados, «en ocasiones, la función de la mujer, tanto literal como simbólicamente, es la de fiera maligna que entorpece al hombre en su ascenso espiritual».⁴⁴⁵ De este modo, Katerina estaría funcionando como un obstáculo en el camino espiritual de Manolios, aspecto que sólo puede realizarse si María Magdalena es construida en su (con)fusión con la pecadora y, por tanto, dejando de lado la separación de personajes que hace la cristiandad ortodoxa oriental. Así, la Magdalena mítica continúa siendo un recurso mucho más efectivo que la fiel seguidora de Jesús alejada de todo pecado.

Las obras de Nikos Kazantzakis dieron lugar a fuertes controversias por su tratamiento de la religión, especialmente en Grecia. Así, en su país de origen, se prohibió tanto su libro *La última tentación de Cristo*, que más adelante será tratado, como la novela que sirve de base a Jules Dassin para crear su película. Respecto a *Cristo de nuevo crucificado*, las autoridades religiosas griegas dieron las explicaciones oportunas para su prohibición, tachando la obra de Kazantzakis de impía, «con símbolos erróneos (...), un insulto a los pastores de la Iglesia, una enseñanza de teorías socialistas y comunistas».⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ ASHBROOK HARVEY, Susan, *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 297.

⁴⁴⁵ BAK, John S., «Christ's Jungian Shadow in the Last Temptation», en MIDDLETON, Darren J. N. y BIEN, Peter (eds.), *God's Struggler: Religion in the Writings of Nikos Kazantzakis*, Macon, Mercer University Press, 1996, pp. 174-175.

⁴⁴⁶ ANTONAKES, Michael, «Christ, Kazantzakis and Controversy in Greece», en MIDDLETON, Darren J. N. y BIEN, Peter (eds.), *op. cit.*, p. 27.

En esta justificación, ¿podrían referirse al hablar de «símbolos erróneos» a la configuración de María Magdalena? Parece poco probable, ya que la condena de las autoridades religiosas iba más encaminada a la crítica de los miembros de la Iglesia que hace Kazantzakis. De esta forma, un libro prohibido por sus «teorías socialistas y comunistas», terminó siendo llevado a la gran pantalla precisamente por Jules Dassin, un exiliado a Francia por su pertenencia al Partido Comunista.

En definitiva, la herencia de María Magdalena en Katerina, tanto en su vertiente mítica como en la evangélica, es clara: la mujer se acepta a sí misma como María Magdalena, al igual que hace el resto del pueblo, elementos todos ellos que se habían fijado en esta investigación como principios fundamentales para considerar a un personaje como heredero de la mujer de Magdala. Esta Katerina/Magdalenita es construida con elementos de su vertiente mítica, con la prostitución y la belleza como características principales, pero también con cuestiones que forman parte de la tradición cultural audiovisual, como la relación con Judas. El elemento que este film incluye por primera vez en el terreno audiovisual es el papel de Katerina como apóstol de los apóstoles, característica propia de la Magdalena evangélica.

2.4. Entre el cine de romanos y la televisión

Como se indicaba al inicio del capítulo, la historia de Jesús en las producciones audiovisuales sufrió un abrumador descenso en estas décadas. Tras la II Guerra Mundial, en los Estados Unidos, la vida de Jesús se convierte en argumento secundario o subordinado a la trama principal en películas que ofrecían grandes espectáculos. Al igual que Shepherd, cuyas ideas quedan sintetizadas páginas atrás, W. Barnes Tatum también señala a las normas censoras de la *Production Code Administration* y a la *Legion of Decency* como una de las principales causas de esta ausencia.⁴⁴⁷ No obstante, el cristianismo de los primeros años continuó presente en las películas. Este es el caso de los *peplum* –también denominados *sword and sandal*, en inglés, o *películas de romanos* en castellano– con producciones como *Quo Vadis?* (Mervin LeRoy, 1951), *La túnica sagrada* (Henry Koster, *The Robe*, 1953) o *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) como máximos exponentes de este tipo de cine que tuvo su época de esplendor en los cincuenta.

⁴⁴⁷ TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, pp. 63-77. Para un estudio minucioso de la influencia de las distintas iglesias cristianas de los Estados Unidos en la censura cinematográfica, véase QUICKE, Andrew, «The era of censorship (1930-1967)», en LYDEN, John (ed.), *op. cit.*, pp. 32-51.

Entre las características de estos films se encuentra la localización geográfica y cronológica, esto es, en las fronteras del Imperio Romano del siglo I, especialmente en el año 64 d.C. con las persecuciones a los cristianos. Los personajes protagonistas suelen ser miembros del ejército romano y seguidores de Jesús, apareciendo, en algunos casos, personajes de los evangelios. Otra característica propia refiere a las cuestiones técnicas. Si bien desde los inicios del cine –como se ha mostrado en capítulos precedentes– el color está presente, es a partir de los años veinte cuando el Technicolor empieza a ser utilizado en las películas en un continuo proceso de mejora. En el film de DeMille aparecían dos secuencias rodadas con Technicolor de dos sustratos, tecnología que en la década de 1930 se mejora convirtiéndola en tricromática. Sin embargo, en el año 1950, aunque el color estaba generalizado no era dominante, y en los Estados Unidos menos del 20% de las películas estaban rodadas en color.

Es en estos momentos en los que las salas de cine sufren una caída en la venta de entradas, cuando las productoras se esfuerzan con especial empeño en las innovaciones técnicas, con el propósito de atraer de nuevo al público a las salas. Así, el cine ofrecía, en contra de su competidora, la televisión, la posibilidad de ver grandes espectáculos en color. Pero no sólo eso, ya que los años cincuenta, y en concreto las películas de romanos, explotan una nueva atracción técnica: la proyección en grandes pantallas. De este modo, aunque con algunos precedentes, es en estos años cuando se produce el triunfo del Cinemascope, tecnología presentada, precisamente, con el estreno de *La túnica sagrada*. A partir de ese momento, el Cinemascope será utilizado por la mayoría de las compañías, a excepción de la Paramount que desarrolla el Vistavisión, que en la década de 1960 terminará por imponerse al primero.⁴⁴⁸ De este modo, las salas de cine ofrecían al espectador la posibilidad de ver grandes espectáculos repletos de color en amplias pantallas.

2.4.1. María Magdalena en las películas de romanos

Dada la situación que se acaba de comentar, ¿cabría esperar la presencia de María Magdalena en estas producciones? En tres de las más representativas del periodo, mencionadas líneas atrás, la mujer de Magdala no tiene ni siquiera presencia. Únicamente

⁴⁴⁸ Respecto a las características temáticas véase BABINGTON, Bruce y EVANS, Peter W., *op. cit.*, pp. 177-178. Para las cuestiones tecnológicas véase SKLAR, Robert, «El cine estadounidense, 1945-1960», en BRUNETTA, Gian P. (dir.), *Historia mundial del cine. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo segundo*, Madrid, Akal, 2012, pp. 889-916 y GOMERY, Douglas, «El nuevo Hollywood. Las estructuras de producción se renuevan», en BRUNETTA, Gian P. (dir.), *op. cit.*, pp. 917-940.

en el film de LeRoy se hace una brevísima referencia a esta mujer cuando Pedro, en uno de sus sermones, dice que Jesús llevó «la paz al corazón de María Magdalena». Aunque ésta es la única referencia a la Magdalena, LeRoy incluye en su film a una Popea construida con similitudes respecto a la Magdalena interpretada por Jacqueline Logan en 1927. Así, la esposa de Nerón, es presentada como una soberbia, vengativa, lujuriosa, celosa y adúltera mujer que, reclinada en el diván, repleta de joyas y artificiosos peinados, tiene como mascotas a dos guepardos [fig.127,128].



Fig.127.



Fig.128.

Al no ser la historia de Jesús el argumento principal de estas películas, resulta lógico que la presencia de la Magdalena se vea mermada, pero existe otro factor que colabora en la ausencia de este personaje. Como se ha mostrado, la Magdalena mítica se constituía como elemento fundamental para tratar cuestiones sexuales en contextos religiosos, pero ahora, al introducir tramas amorosas entre los romanos, el componente sexual ya no necesita de las Magdalenas para ser tratado. Junto a ello, como indica Adele Reinhartz, las escenas de fiestas romanas facilita la inclusión de elementos eróticos que evitan la censura por presentarse como lo contrario al cristianismo, siendo condenados en el propio desarrollo argumental de las películas. En otras palabras, aunque en estos films se introducen elementos prohibidos, al ser los personajes que perpetran las acciones no permitidas fuertemente castigados, la lección moral que en consecuencia se ofrece hace que estas películas sean admitidas por la MPPDA.⁴⁴⁹

No obstante, entre las producciones visionadas, hay una que, fuera de las fronteras estadounidenses, no sólo menciona a María Magdalena sino que la convierte en protagonista. Se trata del film italiano *La espada y la cruz* (*La spada e la croce*), dirigida por Carlo Ludovico Bragaglia en 1959.⁴⁵⁰ Mientras que en el cine de romanos producido

⁴⁴⁹ REINHARTZ, Adele, *Bible and Cinema...*, pp. 83-89.

⁴⁵⁰ En Estados Unidos se estrenó con el título *Mary Magdalene*. Unos años antes, en 1954, aparecía una producción también italiana sobre la vida de Jesús, *Il figlio dell'Uomo* (Virgilio Sabel, 1954), en donde el protagonismo femenino recae en una jovencísima Virgen, apareciendo la Magdalena tan sólo a partir de la crucifixión y cobrando protagonismo únicamente en la escena del *Noli me tangere*. En 1950, también en

en Hollywood, la Magdalena era olvidada, y en países como España o Francia su presencia se hacía efectiva a través de sus herederas, es en Italia donde la pecadora aparece como personaje central. El film sitúa la acción en la época de Jesús, con el militar romano Marcellus, encargado de controlar la actividad de Poncio Pilato, como coprotagonista de la trama. A los cinco minutos de iniciado el metraje, se produce la presentación de María Magdalena, vestida de blanco, sobre un caballo dirigido por esclavos, justo en el momento en que su caravana es atacada por Barrabás en un intento de robar los tributos del César.

En el encuentro entre el ladrón y la mujer, éste la reconoce por la fama de su belleza, acusándola de vender su cuerpo «por una bolsa de oro». En el momento en que Barrabás se dispone a violar a la mujer, del que ella se defiende violentamente, aparecen los romanos provocando la huida del ladrón y teniendo lugar el primer encuentro entre María Magdalena y el militar romano, al que la Magdalena cura sus heridas con ungüentos [fig.129,130]. La Magdalena, retenida por el romano, vive un secuestro placentero en el que canta, baila y toca el arpa para el hombre con el que termina besándose [fig.131,132,133]. Sin embargo, debido al miedo que siente la mujer por la prohibición de relaciones entre judíos y romanos, toma su capa y huye del campamento bajo el consentimiento de Marcellus.



Fig.129.



Fig.130.

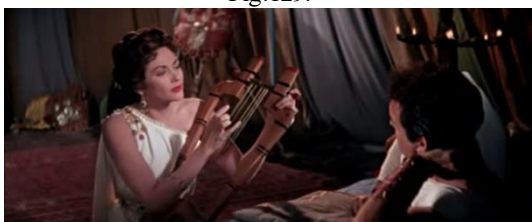


Fig.131.



Fig.132.

Italia, se había estrenado el film dirigido por Emilio Cordero *Mater Dei*, donde el protagonismo lo ostentan Jesús y su madre. Sin embargo, en la parte final de la película, se intercalan escenas de personajes que ya no pertenecen al mundo bíblico, sino al siglo XX, siendo mostrados como seguidores de Jesús. Entre estas historias está la de una mujer que, justo en el momento previo al suicidio, por considerarse a sí misma como una pecadora, escucha la voz de la Virgen que le habla de la redención de María Magdalena y, de ese modo, evita que la mujer ponga fin a su vida.

Fig.133.



De regreso a su hogar, donde convive con sus hermanos, Marta y Lázaro, se presenta ante ella Jenan, uno de sus amantes. Avanzado el metraje, la mujer se engalana frente al espejo para acudir a la fiesta de la que Jenan es anfitrión. La relación de la Magdalena con Jenan es recriminada por su hermana Marta, quien le acusa de haber puesto su «belleza al servicio de Satán», a lo que la Magdalena responde que ha «de vivir como una pecadora» [fig.134]. Durante la fiesta, María Magdalena realiza la danza principal, pero es incapaz de terminarla por la intimidación que le crea la mirada de un seguidor de Jesús al que tienen allí retenido. La mirada de éste hace sentir a la bailarina tal vergüenza sobre sí misma que se cubre el cuerpo con los brazos y, finalmente, sale huyendo. A solas en su habitación, superada por todas las situaciones vividas, se cubre el cuerpo con una tela mientras escucha una voz que la llama por su nombre, «Magdalena», sin lograr identificar de dónde proviene el sonido [fig.135]. A través de la ventana, aparece la figura de Jesús que es mostrada, en la penumbra, tan sólo durante unos segundos [fig.136]. La Magdalena, totalmente afligida, sufre un desmayo. Al despertar, explica a su hermana que ha recibido la llamada de Jesús sin lograr entender «¿por qué un santo ha de escuchar a un pecador?», prometiéndose a sí misma que «ningún hombre me volverá a tocar. Lo juro. Ningún hombre».



Fig.134.



Fig.135.

Fig.136.



Debido a esta experiencia, la mujer decide visitar el templo, a pesar de las advertencias de Marta sobre el peligro que corre si descubren su identidad. Junto a Lázaro, María Magdalena, con un aspecto totalmente diferente, marcha al templo donde, como había temido Marta, es reconocida por un grupo de hombres y apresada para su lapidación. Con el uso de la cámara subjetiva, y mostrando tan sólo sus piernas, se escuchan las palabras de Jesús —«el que esté libre de pecado tire la primera piedra»— que, deformadas por el uso de sintetizadores, provocan que la mujer se arrodille a sus pies [fig.137]. De nuevo en sus aposentos, una Magdalena ensimismada mira hacia el lugar desde el que recibió la llamada. No obstante, su promesa se quiebra con la presencia de Marcellus, con el que retoma el romance. A partir de ese momento, la protagonista, aunque vuelve a su vida de pecado como bailarina, no es capaz de disfrutarla por los profundos remordimientos que siente. No es hasta la resurrección de su hermano Lázaro cuando la mujer cambia definitivamente su rumbo y su conversión se hace finalmente efectiva ungiendo a Jesús en casa de Simón.

Más adelante, María y su hermana se encuentran en el monte de los olivos, donde la Magdalena tiene un terrible presentimiento que se hace real con la traición de Judas y la detención de Jesús. La mujer pide ayuda a sus amantes para liberar a Jesús, y Marcellus le facilita ir a visitarlo a su celda. Allí, María ofrece a Jesús la posibilidad de escapar con la ayuda de Marcellus, oferta que éste rechaza explicando a la mujer que su destino está fijado, «lo que está escrito, escrito está». María Magdalena, tras abandonar la celda, confiesa a Marcellus que llevará «la palabra de Jesús a cuantos no lo han conocido. En cuanto muera empezará a vivir, su fe permanecerá para siempre jamás». Ya en la crucifixión, la Magdalena y su hermana se encuentran a los pies de la cruz, a la que se agarra fuertemente la primera. Tras el trueno que rompe el cielo, y con la Magdalena y Marcellus mirando la cruz, se termina la película [fig.138,139].



Fig.137.



Fig.138.



Fig.139.

En este film María Magdalena aparece en su vertiente de cortesana, haciendo uso de elementos que previamente ya habían aparecido en el audiovisual: su gran belleza, su erotismo, sus amantes, su actitud caprichosa, tirana y vanidosa, su vínculo familiar con Marta y Lázaro... A pesar de la recreación de toda esta serie de patrones, que forman parte de su tradición cultural, hay tres elementos que suponen una novedad: por una parte, la presencia de la mujer, junto a su hermana, en el monte de los olivos, indicándose con ello que la mujer formaba parte del grupo más allegado a Jesús. Por otra, el inicio de la conversión de María Magdalena por medio de la aparición fantasmagórica de Jesús en su ventana, que sólo se hace definitiva con la posterior unción en casa de Simón. Y, por último, su faceta musical, especialmente en lo que a la danza se refiere, aspecto éste que no es una invención del siglo XX sino que forma parte de su tradición desde siglos atrás. Así, el vínculo entre María Magdalena y la música aparece ya en las leyendas recogidas por Santiago de la Vorágine al describir los años de penitencia:

«Como en toda aquella zona no había ni fuentes, ni árboles, ni siquiera hierba, fácil es suponer que durante esos treinta años la santa no se nutrió con alimentos terrenos de ninguna clase, sino que Dios la sustentó milagrosamente con sustancias celestiales. Y suponemos bien, porque todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas canónicas, los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos que allí celebraban los bienaventurados; con sus propios oídos corporales oía ella los cánticos que los gloriosos ejércitos celestiales entonaban, y alimentada hasta la saciedad siete veces cada día con tan exquisitos manjares, compréndese perfectamente que cuando los ángeles, al concluir cada una de las siete Horas canónicas del oficio la bajaban nuevamente al desierto, no sintiera la menor necesidad de tomar alimentos ni bebidas terrenales».⁴⁵¹

Junto a este tipo de leyendas, se realizaron representaciones en las que María Magdalena, ya fuera en su ascensión o entronizada como santa, aparece acompañada de ángeles portadores de instrumentos musicales [fig.140,141]. Asimismo, hay ocasiones en las que, representada inmersa en la lectura, en el libro se incluyen pentagramas que remiten a su relación con la música [fig.142].⁴⁵² Sin embargo, no son precisamente este tipo de imágenes los precedentes directos de lo mostrado en el film italiano, sino las representaciones de María Magdalena como cortesana. Esto ocurre, por ejemplo, en una de las ilustraciones de la *Vie de la Magdalene*, en la que ésta aparece ejecutando una danza [fig.143].⁴⁵³ En el grabado de Lucas van der Weyden se representan los dos estados de la mujer: ocupando la parte central, la pecadora, junto a su amante, danza rodeada de

⁴⁵¹ VORÁGINE, Santiago, *op. cit.*, p. 388.

⁴⁵² SLIM, H. Colin, «Mary Magdalene, musician and dancer», *Early Music*, vol. 8, n° 4, 1980, pp. 460-473.

⁴⁵³ Sobre esta ilustración véase JOHNSTON, Barbara J., «The Magdalene and 'Madame': Piety, Politics, and Personal Agenda in Louise of Savoy's *Vie de la Magdalene*», en ERHARDT, Michelle y MORRIS, Amy M. (eds.), *op. cit.*, pp. 274-275.

parejas en actitudes sexuales; en un segundo plano, la vida de cortesana se ejemplifica con la mujer participando en actividades de caza montada a caballo. Sólo en el último plano se adivina la ascensión de la mujer a los cielos transportada por los ángeles [fig.144]. Esta vertiente de la Magdalena como bailarina aparece también en diversas pasiones de los siglos XV y XVI, como en el *Mystère de la Passion*, de Jean Miche, escenificado por primera vez a finales del siglo XV, donde la mujer invita a su acompañante a bailar con ella; o en la *Frankfurt Passion-Play* en la que la mujer expresa abiertamente sus deseos de bailar.⁴⁵⁴



2 Master of the Magdalene Legend (Siennese): *Ascension of the Magdalene* (Savoy, Abbaye Hautecombe)

Fig.140. Maestros de la Leyenda de Magdalena, *Ascensión de Magdalena*, Abadía Hautecombe, Savoya.



Fig.141. Spinello Aretino, *Santa Maria Magdalena sujetando un crucifijo*, c.1395-1400, *The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York.



1 Anonymous: *Mary Magdalene* (Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement)

Fig.142. Anónimo, *María Magdalena*, s.f., *Chatsworth House*, Derbyshire.



Fig.143. Godefroy le Batave, «La Magdalena bailando», detalle del folio 9r de la *Vie de la Magdalene* de François Demoulins y Godefroy le Batave, ca.1516, *Bibliothèque Nationale de France*, París.



Fig.144. Lucas van Leyden, *Baile de María Magdalena*, siglo XVI, *Rijksmuseum*, Amsterdam.

⁴⁵⁴ SLIM, H. Colin, *op. cit.*, pp. 462-463.

Aunque la faceta musical de la Magdalena procede de leyendas, en los textos bíblicos hay ejemplos de otras mujeres que danzan, como Miriam (Éxodo 15,20-21) y la hija de Herodías (Mc 5,21-22). La diferencia entre estas dos mujeres es destacada, mientras que la danza de Miriam está alejada de toda sensualidad por ser un baile realizado en honor a Dios; la joven Salomé ejecuta su danza como deleite para el hombre. De esta forma, se trata de dos bailarinas concebidas en los dos polos opuestos de concepción de las mujeres: la devota y asexuada Miriam, y la seductora Salomé. Es esta última modalidad la que predomina en la tradición occidental, en la que progresivamente el cuerpo, como elemento fundamental de la danza, y en concreto el cuerpo femenino, es considerado como mecanismo de denigración, perversión y, en consecuencia, ha de ser relegado.⁴⁵⁵ El uso que se hace en la película de la Magdalena como bailarina está dirigido a exhibir su erotismo, su poder de seducción y su condición de pecadora y, por lo tanto, continúa el significado de la danza de Salomé. En lo que refiere al audiovisual, en el capítulo dedicado a las películas del anacronocine, se mencionaba el film *Maria di Magdala* (Aldo Molinari, 1918), en donde la elegida para interpretar a la protagonista no era una actriz, sino una famosa bailarina del momento, Ileana Leonidoff. Ello podría suponer que la mujer, presentada como cortesana, realizara también danzas en sus días de pecadora. Aunque sin haber visto el film no se puede afirmar con seguridad, hay algunos elementos que parecen no descartar esta hipótesis.

En definitiva, *La espada y la cruz* ejemplifica el auge del *péplum* en la década de 1950, constituyéndose esta época como su segunda edad de oro, ya que su origen se sitúa en el periodo silente, con Italia como uno de los principales centros de producción. En los años 50, el auge de este tipo de films no se produjo sólo en los Estados Unidos, sino que en Italia también gozó del favor del público, atrayendo a masivas audiencias al cine. En un momento en que el panorama cinematográfico estaba dominado por la perspectiva neorrealista, este tipo de películas aparecen como un cine de escape a la constante preocupación por lo social del neorrealismo. Se trata de films que se realizaron en grandes cantidades –los especialistas del periodo indican que, entre 1957 y 1965 se hicieron, al menos, 180 de estas películas, mientras que otros autores elevan la cifra a 200–, con el objetivo principal de obtener el máximo éxito de taquilla.⁴⁵⁶ Asimismo, estas películas

⁴⁵⁵ APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «Scriptural Women Who Danced», en ADAMS, Doug y APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (eds.), *Dance as Religious Studies*, Eugene, Wipf and Stock Publishers, 2001, pp. 95-108.

⁴⁵⁶ MOLITERNO, Gino, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Lanham, Scarecrow Press, 2008, p. 245 y BURKE, Frank, «The Italian Sword-and-Sandal Film from *Fabiola* (1949) to *Hercules and the Captive*

tenían la ventaja de presentar temáticas poco controvertidas, ya fuera ante las instituciones religiosas, por su explícita condena a los comportamientos que no encajaban en la moral cristiana, como en el ámbito de la política, debido a la tensa coyuntura de la Guerra Fría.⁴⁵⁷

2.4.2. María Magdalena en la televisión

En los Estados Unidos, durante los años 40, emergen distintas personalidades que, desde el mundo religioso, elaboran sus propias películas dirigidas a proporcionar entretenimiento con valores cristianos para los fieles así como a llevar el evangelio a aquéllos que vivían alejados de su mensaje. Entre ellos se encuentra James Kempe Friedrich, sacerdote episcopal fundador de la compañía *Cathedral Films*, al que más adelante se volverá con detenimiento. Al mismo tiempo, Patrick Peyton, sacerdote católico, había convencido a la *Mutual Broadcasting Company* para que le cedieran un espacio para promover el rezo en familia. Su programa de radio *The Family Theater*, se convirtió en un éxito, emitiéndose todos los jueves por la tarde. Al principio, únicamente consistía en el rezo del rosario, pero poco a poco se fue ampliando tratándose temáticas que afectaban a las familias del momento.⁴⁵⁸ En 1951, la compañía del Padre Peyton, *Family Theater*, dio el salto de la radio a la televisión con el episodio titulado *Hill Number One. Story of Faith and Inspiration* (Arthur Pierson, 25 marzo 1951).

La escena inicial muestra a un grupo de soldados norteamericanos durante la Guerra de Corea.⁴⁵⁹ Su falta de esperanza para llevar a cabo la misión encomendada es remediada con la llegada de un sacerdote que, para alentar a los soldados, les trasmite la historia de Jesús, concretamente su crucifixión y resurrección. María Magdalena aparece

Women (1961): Texts and Contexts», en BRIZIO-SKOV, Flavia (ed.), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, Londres–Nueva York, I.B. Tauris, 2011, pp. 17-18. Este autor apunta que, a pesar de ser un cine de evasión, no por ello deja de reflejar cuestiones sociopolíticas del momento como, por ejemplo, el creciente conservadurismo de la Italia de posguerra. Respecto a este tipo de cine en la industria italiana véase también BONDADELLA, Peter, *A History of Italian Cinema*, Nueva York, Continuum, 2009, especialmente pp. 159-177.

⁴⁵⁷ Véase el discurso de Pio XII en relación al cine, *Discorso di sua santità Pio XII ai rappresentanti dell'industria cinematografica italiana*, Basilica Vaticana, 21 junio 1955, en el que menciona las características del film ideal, disponible en <https://goo.gl/VoqmdH> [Última consulta 22/10/2016]. Respecto a la censura por miedo a la acción del Comité de Actividades Norteamericanas véase BABINGTON, Bruce y EVANS, Peter W., *op. cit.*, pp. 5-8.

⁴⁵⁸ Respecto a las compañías surgidas de instituciones religiosas véase LINDVALL, Terry, *Sanctuary Cinema: Origins of the Christian Film Industry*, Nueva York, New York University Press, 2007 y LINDVALL, Terry y QUICKE, Andrew, *Celluloid Sermons: The Emergence of the Christian Film Industry 1930-1986*, Nueva York, New York University Press, 2011.

⁴⁵⁹ Para un análisis sobre la relación de esta película con la guerra, véase ALLEN, Gregory, *op. cit.*, pp. 75-76.

en las escenas de la crucifixión, aunque el protagonismo femenino lo tiene la Virgen María. Es en la visita a la tumba para embalsamar el cuerpo, donde la mujer de Magdala adquiere mayor notoriedad. Ella lidera el grupo de mujeres que allí se dirigen, y es la que avisa al resto de discípulos de la desaparición del cuerpo. Pedro y Juan, tras encontrar la tumba vacía por el aviso de la Magdalena, dan el primer anuncio de la resurrección. Sin embargo, a continuación, se muestra a la Magdalena rezando al tiempo que dice «ha resucitado y yo lo he visto» [fig.145]. Tras una imagen de la Virgen mirando la cruz y recibiendo el anuncio de la resurrección, se vuelve al frente de batalla, donde los soldados, incluso el más escéptico, han quedado conmovidos y practican el rezo. Los últimos minutos de la película están protagonizados por el Padre Peyton, quien se dirige a una numerosa familia que se encuentra rezando [fig.146,147].



Fig.145.



Fig.146.



Fig.147.

Un año después, la compañía creada por Friedrich, *Cathedral Films*, dentro de su serie *The Living Christ Series*, emitió, el 5 de abril de 1953, el capítulo de cincuenta y tres minutos de duración *I Beheld His Glory*. El film, basado en una historia del Reverendo John Evans, fue dirigido por John T. Coyle e Irving Pichel. En este caso la historia de Jesús se muestra mediante flashbacks a partir de la narración de Cornelius, un soldado romano que cuenta la historia del juicio, muerte y resurrección de Jesús. La presencia de María Magdalena se hace efectiva en los últimos diez minutos de la película, cuando la voz en off del narrador explica su visita a la tumba para llevar aceites. Al encontrarse con el sepulcro vacío, avisa a Juan y Pedro que se dirigen a comprobarlo. Cuando la mujer, entre lloros, se queda sola ante la tumba, en una composición muy similar a la de Cecil B. DeMille de 1927, se representa la escena del *Noli me tangere* [fig.148,149,150]. En consonancia con las convenciones de la época, de Jesús tan sólo se escucha su voz y se ve la parte inferior de su cuerpo. Cuando éste es reconocido por la mujer, la escena se desarrolla por medio de un primer plano de ésta.

Ambas películas, realizadas para la televisión, muestran a María Magdalena tan sólo en su vertiente de testigo de la resurrección aunque, eso sí, relegada ante la autoridad

de Pedro en los acontecimientos. *Hill Number One* es una producción católica, *I Beheld His Glory*, protestante, y, sin embargo, coinciden en el papel que se le adjudica a la mujer de Magdala. ¿Significa esto que ambas productoras, con sus diferencias, ya no entienden a María Magdalena como la pecadora mítica y se atañen a lo dicho en los evangelios? La respuesta se encuentra en otro film producido por Friedrich, en este caso para las salas cinematográficas. Se trata de la película, de casi dos horas de duración, *Day of Triumph* (John T. Coyle e Irving Pichel) del año 1954.



Fig.148.



Fig.149.



Fig.150.

La aparición de María Magdalena se produce pasada la media hora de metraje, mostrándose a la mujer en su faceta de cortesana que, por casualidad, se encuentra con Jesús mientras éste se encuentra predicando [fig.151]. Más adelante, en sus aposentos, la Magdalena pregunta a su esclava, seguidora de Jesús, por el mensaje de éste. «Él nos trae esperanza, esperanza de que seremos perdonados por nuestros pecados», responde la esclava. La conmoción de María Magdalena se hace patente pero, frustrada, niega que ella quiera ser perdonada y hace alarde de todas sus riquezas, perfumes, vestidos, joyas... No obstante, termina derrumbándose y pidiendo perdón a su esclava, a quien regala un collar que es rechazado por la muchacha. A solas, la Magdalena rompe el collar, cayendo las perlas al suelo, mostrándose así la conversión de la pecadora de un modo similar al de algunas pinturas del Barroco [fig.152,153,154]. En la siguiente escena, una Magdalena liberada de adornos, se presenta en casa de Simón y, con sus lágrimas, lava los pies de Jesús obteniendo su perdón. Durante los acontecimientos de la resurrección, la mujer no tiene ningún protagonismo.

Dicho esto, se puede afirmar que las productoras religiosas no eliminan la construcción del personaje a partir de su vertiente mítica, sino que, simplemente, en las producciones destinadas a la televisión, debido tanto a la limitación del metraje como al hecho de que el mensaje principal de los films es la fe y la fidelidad a Jesús, no hay espacio ni necesidad de presentar la conversión de la pecadora. Sin embargo, en el momento en que la duración del metraje se incrementa, la Magdalena reaparece en su vertiente de cortesana. En definitiva, en las décadas de 1940 y 1950, María Magdalena,

en su faceta de cortesana redimida, continúa siendo el eje central de las producciones audiovisuales de unas y otras nacionalidades, continuándose elementos que previamente habían aparecido en el audiovisual e incluyéndose otros que se toman de su tradición cultural. Al mismo tiempo, las herederas de la Magdalena aparecen también en algunas creaciones en las que, a pesar de constituirse a partir de las mismas herencias, están orientadas a destinos diferentes.



Fig.151.



Fig.152.



Fig.153.



Fig.154. Alonso del Arco, *Magdalena arrepentida*, 1685, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

3

INTENTOS DE FIDELIDAD Y NUEVAS VISIONES

MARÍA MAGDALENA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970

Desde que Cecil B. DeMille estrenara su película de 1927, hubieron de pasar más de tres décadas para que la historia de Jesús volviera a ser el argumento principal de producciones estadounidenses para la gran pantalla. Es el film de Nicholas Ray, *Rey de reyes* (*King of kings*, 1961), el que retoma la vida de Jesús ya no como telón de fondo para otras tramas, como sucedía en las *sword and sandals*, sino como núcleo principal. Sin embargo, ello no significa que dejaran de producirse el tipo de películas que tanto éxito habían adquirido en la década precedente, ya que el mismo año que Ray estrena su película, Richard Fleischer hacía lo propio con *Barrabás* (*Barabbas*, 1961). Al mismo tiempo, es en las décadas de 1960 y 1970 cuando surgen toda una serie de producciones que presentan nuevas visiones sobre la vida de Jesús, adoptando perspectivas más personales y heterodoxas. Asimismo, se siguen produciendo películas en las que las protagonistas son herederas de la mujer de Magdala, especialmente en su vertiente de mujer caída.

Con este mosaico de vertientes, el presente capítulo se articula en tres grandes apartados que sintetizan las distintas vías abiertas en estos años. En primer lugar, se lleva a cabo un análisis de las producciones agrupadas en la categoría denominada «Ortodoxia/Intención de fidelidad», en la que se enmarcan aquellos films que traducen los evangelios con una declarada voluntad de fidelidad. Por el contrario, como se mostrará más adelante, en muchos de los casos, tal fidelidad no se ve reflejada en lo que al personaje de la Magdalena se refiere. En un segundo apartado, se recogen una serie de producciones agrupadas bajo la denominación de «Heterodoxia/Subjetividad manifiesta». Es ésta una sección inmensamente heterogénea en sí misma, por lo que requiere de la división en distintos sub-apartados: los casos aislados, los musicales, la parodia y, por último, las películas que muestran recreaciones del proceso y pasión de Jesús que, en ocasiones, dan lugar al nacimiento de herederas de María Magdalena. Por último, el capítulo se cierra con un apartado en el que se analiza un film que, alejado

argumentalmente de la vida de Jesús, tiene como protagonista a una heredera de la mujer de Magdala.

Como consecuencia del gran número de obras estudiadas, y aunque el primer análisis de las producciones se llevó a cabo atendiendo al esquema preliminar propuesto en la introducción del presente trabajo, la presentación del discurso final sufre modificaciones respecto a dicho esquema con el propósito de evitar, en la medida de lo posible, repeticiones y aunar cuestiones en aras de sintetizar los resultados. Es por ello que, en los apartados en los que se tratan diversas producciones, primero se realiza una descripción de las distintas secuencias en las que la presencia de la Magdalena es relevante, uniéndose a dicha descripción la detección de las fuentes y el recurso a la tradición cultural. No obstante, en los casos en los que es necesario, se realizan también planteamientos hipotéticos sobre determinados aspectos, siempre y cuando sean imprescindibles para avanzar con la explicación. Por último, se presenta el ámbito conceptual e imaginario de forma conjunta a todos los films, en donde se tratan las diversas cuestiones en diálogo con la construcción de la Magdalena descrita en la parte anterior para, de este modo, comprobar si se dan variaciones o no en su personaje y de dónde provienen. El primer sub-apartado del segundo punto, «Subjetividades y cine experimental», carece de la parte del ámbito conceptual e imaginario, dado que se trata de obras en las que resulta complejo afirmar la presencia de la Magdalena y, por lo tanto, el interés del discurso recae en indagar sobre la posibilidad de si ella es o no la mujer representada.

3.1. La recuperación del *biopic* de Jesús: intentos de fidelidad

Como se indicaba líneas atrás, son Nicholas Ray y Samuel Bronston, director y productor, los que retoman el *biopic* de Jesús. La intención inicial de Bronston era adjudicar a su producción el mismo título que le diera DeMille a su obra de 1927. Sin embargo, como consecuencia de toda una serie de problemas legales, hubo que cambiar el título del film: en lugar de *The King of Kings*, la película dirigida por Nicholas Ray pasó a llamarse *King of Kings*.⁴⁶⁰ A pesar de esta similitud nominal, las diferencias entre ambas obras son notables. Así, mientras que en la obra de DeMille era Jacqueline Logan como María Magdalena la que abría la narración, en el caso de Ray y Bronston la primera

⁴⁶⁰ Para las cuestiones legales que surgieron por el título de la película véase TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, p. 79.

aparición de este personaje no se produce hasta pasado casi una hora de metraje. En la escena se presenta la confluencia, en una misma calle, de María Magdalena, Barrabás y Jesús con sus discípulos. La mujer huye de una multitud que se dispone a apedrearla por adúltera pero, gracias a la intervención de Jesús, es salvada de la lapidación [fig.155]. Tras este suceso, la Magdalena se presenta en casa de la Virgen y, consciente de su condición de pecadora, se niega a ella misma la posibilidad de entrar en su hogar. La madre de Jesús explica a la mujer de Magdala la parábola de oveja perdida (Mt 18,10-14; Lc 15,3-7) y, a partir de ese momento, serán muy pocos los momentos en los que las dos mujeres no permanezcan juntas. En su primer encuentro con la Virgen, la adúltera presenta un aspecto totalmente distinto al inicial, con el cuerpo cubierto y desposeída de las joyas que le adornaban.

La presencia de la Magdalena es muy dispada hasta el momento de la colocación del cuerpo en el sepulcro, cuando la pecadora arrepentida ostenta el protagonismo dentro del plano [fig.156]. Con la marcha de la Virgen y Juan, la Magdalena permanece durante el cierre del sepulcro que, provocando un fundido en negro, pone fin a la escena. El siguiente plano, iniciado con un amanecer, muestra cómo la mujer, tras haber pasado la noche fuera del sepulcro, descubre la tumba vacía y pide ayuda a un hombre que se encuentra de espaldas a ella. Con el paso de un plano general a un plano medio, el hombre, descubriendo su identidad, encarga a la Magdalena dar el aviso de la resurrección a los discípulos [fig.157]. La escena termina con un primer plano de María Magdalena diciendo, entre lágrimas de felicidad, «ha resucitado». Tras este episodio, la sombra de Jesús, funcionando como metonimia visual, se dirige a los discípulos encargándoles el apostolado.



Fig.155.



Fig.156.



Fig.157.

La presentación de María Magdalena se realiza mediante una (con) fusión que ya había aparecido, pocos años antes, en el film *La espada y la cruz: la mujer adúltera* del relato joánico (8,1-11). No sólo en ese aspecto se ha utilizado la narración de Juan como fuente, sino también en las escenas de la resurrección, especialmente el episodio del *Noli me tangere*. Por lo tanto, en esta secuencia se continúa la tradición que tantas representaciones tuvo a partir del siglo XVI, y que fue introducida en el audiovisual por Antamoro en 1916. De esta forma, N. Ray, con Carmen Sevilla como María Magdalena, continúa con la tradición cultural convencionalizada en la representación de la resurrección y enfatiza la construcción de la mujer como la adúltera de Juan, que en el film italiano de 1959 quedaba difuminada en su vertiente de cortesana.

Cuatro años después del film de Nicholas Ray, se estrena *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965), en donde George Stevens, construyendo a María Magdalena como la mujer adúltera, continúa la línea sutilmente iniciada en *La espada y la cruz* y potenciada por Ray. Formalmente, tanto *Rey de reyes* como *La historia más grande jamás contada*, responden a la epopeya a gran escala, reflejando el estilo de Hollywood del espectáculo de las décadas anteriores. De este modo, continúan el estilo hollywoodiense, poniendo el énfasis en el conflicto entre el bien y el mal, con la acción y las emociones como elementos centrales de la narración.⁴⁶¹ En la presentación que Stevens hace de la Magdalena, ésta va vestida de rojo, con el cabello negro, largo y suelto, mientras es arrastrada ante Jesús acusada de adulterio, siguiéndose de este modo el relato de Juan [fig.158]. No obstante, a diferencia del relato evangélico, Jesús pregunta a la mujer su nombre. «María Magdalena», responde ella, siendo liberada de la multitud que reconoce a Jesús como maestro.⁴⁶² A partir de este momento, la Magdalena se convierte en parte del grupo de seguidores de Jesús, despojada del atuendo rojo que la revestía inicialmente [fig.159]. La mujer está presente en el momento en que

⁴⁶¹ HASENBERG, Peter, «Lo “religioso” en el cine: de *Rey de reyes* a *El Rey Pescador*», en MAY, John R. (ed.), *La nueva imagen del cine religioso*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, pp. 80-83, y BAKKER, Freek L., *The Challenge of the Silver Screen: An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus, Rama, Buddha and Muhammad*, Leiden–Boston, Brill, 2009, pp. 47-48.

⁴⁶² El título de la película de Stevens procede de la novela de OURSLER, Fulton, *The Greatest Story Ever Told. A Tale Of The Greatest Life Ever Lived*, Garden City, Doubleday & Company, Inc., 1949, disponible en <https://goo.gl/NEqcuL> [Última consulta: 27/04/2016]. A diferencia de la película, Oursler no (con)funde a María Magdalena con la mujer adúltera, ni con María de Betania y tampoco con la pecadora de Lucas. En la novela, María Magdalena aparece como la mujer que, habiendo sido sanada de siete demonios, presencia la crucifixión y la resurrección. La diferencia fundamental de la novela respecto a los evangelios recae en la indicación que hace el autor de la dudosa reputación de la Magdalena. Para todas estas cuestiones de diferenciación entre las mujeres véanse las páginas 145-146, 151, 180-181, 185-186, 202, 231, 286, 292 y 294.

Jesús revela su muerte y resurrección, así como en el milagro realizado sobre Lázaro, sin ser (con)fundida con María de Betania. Por el contrario, sí que es (con)fundida con la mujer que unge a Jesús con el rico perfume que levanta las críticas de Judas. A partir de la entrada en Jerusalén, la presencia de la Magdalena se disipa y sólo es retomada en el momento de la crucifixión, donde se sitúa junto a Juan y la Virgen. En estas escenas, destaca la ausencia de dramatismo entre las mujeres, que es sustituido por una actitud expectante [fig.160]. En la mañana de la resurrección, María Magdalena se encuentra junto al resto de discípulos refugiados en una casa. En el momento del amanecer, es ella la que recuerda las palabras de Jesús sobre su resurrección, reminiscencia que le hace partir hacia el sepulcro [fig.161]. Hasta allí le siguen Pedro y Juan, a los que la mujer da la noticia que es comprobada por los hombres entrando en el sepulcro. El final de la película muestra la ascensión de Jesús mientras encarga a los discípulos, incluida la Magdalena cuya presencia se enfatiza por un primer plano, que marchen a predicar el reino de Dios [fig.162,163].



Fig.158.



Fig.159.



Fig.160.



Fig.161.



Fig.162.



Fig.163.

De este modo, Stevens, quien tenía planeado el film previamente al estreno de la obra de Ray, participa de la misma línea al construir a la Magdalena principalmente como la adúltera.⁴⁶³ Sin embargo, a diferencia de la película de 1961, Stevens convierte a María Magdalena, desde su primer contacto con Jesús, en miembro de su círculo más cercano. Asimismo, su protagonismo en la resurrección, aunque no se produzca la escena del *Noli me tangere*, es destacado por ser ella la única en recordar las enseñanzas de Jesús en el momento adecuado, mostrando de este modo a la mujer como receptora activa de sus enseñanzas. A ello se une el hecho de que, además de ser la *apostola apostolorum*, ella recibe, explícitamente, la tarea del apostolado.

Paralelamente, en la Italia de 1963, se estrena otro *biopic* sobre Jesús con declarada intención de fidelidad por parte de su director: Pier Paolo Pasolini. Una diferencia fundamental entre su obra y las dos películas anteriores, así como con las tratadas en capítulos precedentes, es que Pasolini, en lugar de armonizar los cuatro evangelios, se centra únicamente en uno, el de Mateo, utilizándolo como título para la película: *El Evangelio según San Mateo (Il vangelo secondo Matteo, 1963)*.⁴⁶⁴ Así, además de las numerosas diferencias entre ésta y las otras películas en lo que refiere a cuestiones formales, selección de actores, concepciones visuales y discursivas... también la unicidad de la fuente supone una diferencia. No obstante, la visión que Pasolini ofrece parte de un intento de fidelidad a la narración bíblica.

En lo que respecta a María Magdalena, Pasolini, lejos de construir a este personaje, parece eliminarlo de su relato. De este modo, aunque se produce la unción en Betania, no es la mujer de Magdala la que realiza el gesto sino, como indican los títulos de crédito iniciales, María de Betania interpretada por Natalia Ginzburg. Se trata de una mujer con un aspecto alejado de la tradicional imagen de la Magdalena joven, bella y rebosante de sensualidad. Esto podría, en principio, ser un indicativo de la fidelidad al evangelio de Pasolini por no (con)fundir a la Magdalena con la mujer de Betania. Ciertamente es que en la narración mateana, María Magdalena no aparece hasta el momento de la crucifixión (Mt 27,55-56), indicándose que, como seguidora de Jesús desde Galilea, es testigo del acontecimiento. Según el relato de Mateo, la mujer de Magdala está presente la sepultura (Mt 27,57-61), en el encuentro con la tumba vacía y el ángel (Mt 28,1-8) y

⁴⁶³ Sobre la producción del film de Stevens véase TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶⁴ Tatum explica que en la traducción del título para ser distribuida en los Estados Unidos, se incluyó el “San” –*The Gospel According to St. Matthew*– que en el título original no aparece, cuestión ésta que iba en contra de la voluntad de Pasolini, véase TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, p. 109. Nótese cómo en la traducción al castellano ocurre lo mismo.

en la aparición del resucitado (Mt 28,9-10). Por el contrario, Pasolini ha optado por otorgar el protagonismo a la Virgen y, en segundo lugar, a María de Betania, presente en todos estos acontecimientos. ¿Qué sucede para que Pasolini, en su intención de fidelidad a la narración de Mateo, elimine a María Magdalena? ¿Existe algún motivo concreto para su omisión? ¿O es que, por el contrario, sí que aparece pero su protagonismo es tan mínimo que queda relegada al anonimato? Para responder a la última cuestión planteada, hay que indicar que en las escenas de la crucifixión [fig.164,165], de la colocación del cuerpo en el sepulcro [fig.166] y del posterior descubrimiento de la tumba vacía y el anuncio de la resurrección por parte del ángel, junto a la Virgen y María de Betania, hay un tercer personaje femenino [fig.167]. ¿Es esta tercera mujer María de Magdala?



Fig.164.



Fig.165.



Fig.166.



Fig.167.

Si Pasolini ha sido fiel a la narración de Mateo, las escenas deberían estar conformadas, en el caso de la crucifixión por «María Magdalena, María la madre de Santiago y de José, y la madre de los hijos de Zebedeo» (27,56) y en la sepultura y el encuentro con la tumba vacía y el ángel por «María Magdalena y la otra María» (27,61 y 28,1). De este modo, como se vio en capítulos anteriores, el nombre de la mujer de Magdala es el que está presente en todos los acontecimientos, encabezando el grupo de personajes. Sin embargo, Pasolini, en el caso de que la tercera mujer que aparece sea María Magdalena, reduce su papel a una presencia tan disipada que ni siquiera adquiere nombre propio. ¿Qué motivo puede haber para ello? ¿Es que acaso Pasolini teme que la construcción de este personaje implique posibles riesgos en su intención de fidelidad a Mateo?

Colleen Ryan-Scheutz, especialista en la representación de las mujeres en el cine de Pasolini, indica que en el guion de la película, escrito por el propio director, la mujer

de Magdala y la de Betania aparecen como dos personajes diferenciados. La Magdalena es nombrada de manera explícita únicamente en la escena de la resurrección, indicando que es el personaje central del grupo de testigos. Por el contrario, el film resultante no responde a lo planteado en el guion ya que, como se ha explicado, el protagonismo de la escena lo ostenta la Virgen. Ryan-Scheutz considera que la presencia ambigua de la Magdalena en el film se debe a la intención de Pasolini de centrarse en los atributos de pureza y santidad de la mujer y no en «su escabroso pasado».⁴⁶⁵ De esta interpretación se deduce que María Magdalena está siendo concebida en su faceta mítica de pecadora arrepentida, dado que si se entendiera a la Magdalena en la vertiente evangélica que presenta Mateo, es decir, alejada de interpretaciones patrísticas, no existiría ningún «pasado escabroso» que evitar. En una línea similar se encuentra Maurizio Viano, quien entiende la ausencia de la Magdalena como consecuencia de la intención de Pasolini de eliminar cualquier atisbo de erotismo y sensualidad en su film, siguiendo de este modo, indica el autor, la pauta tomada para concebir el baile de Salomé. Con el objetivo de borrar cualquier referencia sexual, explica Viano, Pasolini elimina a la mujer de Magdala trasladando el protagonismo a María de Betania [fig.168].⁴⁶⁶ ¿Entendió también Pasolini a la Magdalena con todo su bagaje mítico y por ello la eliminó de su película? Para responder a esta cuestión, resulta necesario revisar, aunque sea brevemente, algunos de los personajes que Pasolini construye en otras de sus producciones.



Fig.168.

Ryan-Scheutz indica que Pasolini crea distintos personajes que, de algún modo, están basados en la Magdalena. Entre ellos menciona a Maddalena, la prostituta de *Accattone* (1961), así como al personaje llamado Nannarella de *La Ricotta* (1963).⁴⁶⁷ Tras el visionado de *Accattone*, se puede afirmar que, si bien es cierto que Maddalena, además

⁴⁶⁵ RYAN-SCHEUTZ, Colleen, *Sex, the Self and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, pp. 146-147.

⁴⁶⁶ VIANO, Maurizio S., *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 143-145.

⁴⁶⁷ RYAN-SCHEUTZ, Colleen, *op. cit.*, pp. 146-147. La misma opinión se encuentra en VIANO, Maurizio S., *op. cit.*, p. 102.

de recibir este nombre, es una prostituta, el único elemento que puede considerarse en conexión con la tradición de la mujer de Magdala corresponde a la escena en la que, encerrada en la cárcel, la mujer se mira al espejo mientras se arregla el cabello. En el caso de *La Ricotta*, con los elementos que aparecen en el film, no hay suficientes referencias para concretar quién es el personaje que interpreta a la Magdalena en la pasión que se está rodando bajo la dirección de Orson Welles. La única referencia posible para caracterizar a alguno de los personajes como descendiente de María Magdalena, es el striptease que realiza una de las actrices durante un descanso del rodaje.⁴⁶⁸ De este modo, al igual que en *Accattone*, el único vínculo posible vuelve a ser de carácter sexual. Ante esta situación, se puede deducir que Pasolini, a la hora de crear a su Magdalena en *El evangelio según san Mateo*, se encontró con una pecadora que no tenía una base en el evangelio que se disponía a traducir a la pantalla, por lo que, a pesar de ser un testigo fundamental en la muerte y resurrección, citado con nombre y apellido en el texto, Pasolini optó por dejarla en el anonimato, otorgando el protagonismo a la madre de Jesús y a María de Betania, acompañadas de una tercera mujer anónima.

Al otro lado del Atlántico, en el México de 1970, se estrena el film dirigido por Miguel Zacarías *Jesús Nuestro Señor*. La película, basada en los cuatro evangelios como se indica al principio de la misma, cuenta con un narrador en off que recurre a versículos de la Biblia para guiar el relato, disminuyendo su presencia a medida que avanza la trama. María Magdalena aparece como una cortesana que, jugando con sus perlas, pretende tentar a Jesús: «Rabbi, ¿puede una mujer como yo escuchar tu palabra?». Jesús, dirigiéndose a ella por su nombre, le responde: «No eres tú la que ha venido a tentarme, sino los siete demonios que llevas dentro», enumerándolos y ordenándoles que abandonen el cuerpo de la mujer. Jesús, cogiéndola de la barbilla, continúa con sus palabras: «Antorcha de tu cuerpo son tus ojos, más si uno de tus ojos son ocasión de pecar, sácale y arrójale fuera de ti», provocando el estremecimiento de la Magdalena que junta sus brazos sobre el pecho. «Y cuando el arrepentimiento llene tu corazón, vuelve a mí, María de Magdala», palabras éstas con las que Jesús retoma su marcha dejando a la mujer orante: «Así la vida habla a la muerte» [fig.169].

De este modo, la presentación de la Magdalena como cortesana se realiza en el momento del exorcismo, utilizando algunos de los elementos propios del cine mexicano.

⁴⁶⁸ *La Ricotta* es una de las cuatro historias que conforman el film *RoGoPaG*, título compuesto por las iniciales de los cuatro cineastas que en él participan: Rosellini, Godard, Pasolini y Ugo Gregoretti. La tercera historia es la escrita y dirigida por Pasolini.

Así, los siete demonios de la Magdalena son considerados, en su vertiente tradicional, como los siete pecados capitales, aunque en este caso se ha evitado cualquier efecto especial que muestre la salida de los espectros del cuerpo de la poseída. Por lo tanto, se ha producido el exorcismo pero, como es tradición en las Magdalenas mexicanas, es necesario un segundo momento de conversión que, además, había sido predicho por Jesús. Éste se produce diez minutos después, cuando estando Jesús en casa de Simón, la mujer aparece, totalmente cubierta de telas de un intenso color púrpura, portando el frasco de perfume para la unción [fig.170]. Más adelante, en la crucifixión, la mujer sigue el esquema tradicional utilizando sus brazos para agarrarse a los pies de la cruz [fig.171]. En esta película no se muestra ni el entierro ni la resurrección de Jesús, sino directamente el anuncio que hacen los discípulos del acontecimiento, la presencia de Jesús ante ellos y la ascensión, anulando así cualquier protagonismo de la mujer de Magdala.

En definitiva, esta película recoge las tradiciones propias de la cinematografía mexicana que, aunque en origen proceden de la influencia de DeMille, crean, a partir de esa referencia, una tendencia propia en la representación de la Magdalena. Ésta se concreta en la importancia dada al exorcismo de María Magdalena, ya sea haciendo uso de los efectos especiales o sin ellos, e insistiendo en los momentos de conversión que, como se ha mostrado en páginas anteriores, en la cinematografía mexicana son un tema recurrente.⁴⁶⁹ Además, el aspecto de la mujer, como sucedía en películas anteriores, sufre una transformación tras su conversión. Por lo tanto, esta película no introduce ninguna variación referente a María Magdalena, sino que continúa la tradición propia de las producciones mexicanas.



Fig.169.



Fig.170.



Fig.171.

⁴⁶⁹ Si bien es cierto que en las películas de esta época es inusual la aparición de efectos especiales, en el caso de la obra de Zacarías, sí que se ha recurrido a ellos al principio del film para mostrar la aparición repentina de Jesús en lo alto de una montaña. Por lo tanto, la no utilización de los trucajes en el exorcismo se debe a una elección y no a una concepción general de la obra.

La década de 1970 cuenta también con distintas producciones italianas sobre la vida de Jesús. Entre ellas se encuentra *El Mesías* de Rossellini (*Il Messia*, 1975), donde el protagonismo femenino lo ostenta una Virgen María eternamente joven. Es en la obra de Franco Zeffirelli, *Jesús de Nazareth* (*Jesus of Nazareth*, 1973), donde María Magdalena vuelve a tener un protagonismo destacado, a diferencia de las obras de Rossellini y Pasolini. El origen de la película se sitúa en 1973, cuando dos ejecutivos de la RAI plantean un serial para la televisión pública italiana sobre la vida de Jesús que, a su vez, pudiera estrenarse también como película. El film abarca la vida de Jesús desde su nacimiento e infancia, seguidos por su ministerio hasta los momentos de la pasión, muerte y resurrección. En lo que a la presente investigación concierne, son siete las escenas principales: la presentación de la Magdalena, su presencia durante los milagros, el gesto de la unción, el momento en que Jesús y Barrabás están ante Pilatos, la crucifixión, la visita al sepulcro y el anuncio de la resurrección a los apóstoles.

En la primera de estas escenas, María Magdalena es presentada como la prostituta de una aldea, marginada y sujeta a las impertinencias de los niños ante los que arremete con violencia [fig.172]. Odiada por los vecinos, es considerada como portadora de la maldición de Dios, palabras que causan un impacto en la mujer enfatizado por un zoom a su rostro [fig.173]. En el interior de su casa, uno de sus clientes le habla de la existencia de Jesús «aquél que perdona los pecados». La Magdalena, escéptica, afirma que «un hombre siempre perdonará a un hombre pero el pecado de una mujer es otra historia». El cliente insiste en que Jesús es diferente, que no tiene reparo en «comer y beber con ladrones y putas. Cualquier escoria de la tierra es buena para él» y entrega unas monedas a la Magdalena. Una vez la mujer se encuentra a solas, observa pensativa el dinero que acaba de ganar y, con desprecio, lo arroja al suelo, cerrándose la escena con un fundido en negro.



Fig.172.



Fig.173.

En la siguiente secuencia, María Magdalena, entre la multitud, asiste a un sermón de Jesús. De nuevo, la cámara realiza un zoom al rostro de la mujer en el momento que escucha la noticia de la sanación de un ciego por obra de Jesús. Sin embargo, a pesar de su voluntad de acercarse al nazareno, la mujer aún no confía en la posibilidad de ser perdonada. Tras asistir al milagro de la multiplicación de los panes y los peces, es invadida por la fe y llora de alegría ante la posibilidad de que sus pecados puedan ser redimidos.⁴⁷⁰ A continuación, se dirige a casa de Simón, donde se encuentra Jesús con el resto de sus seguidores. Su llegada provoca los comentarios de los asistentes: «¿No es esa la prostituta?», «¿Cómo se ha atrevido a entrar?». María Magdalena, hipnotizada por la figura de Jesús, se arrodilla a sus pies, besándolos y lavándolos con sus lágrimas [fig.174]. Sus pecados le son perdonados y Jesús le indica que ese ungüento será el que utilice para su entierro [fig.175].



Fig.174.



Fig.175.

Los siguientes momentos en los que la mujer tiene protagonismo se encuadran en el proceso a Jesús, la pasión, muerte y resurrección. Así, la mujer de Magdala se encuentra entre la multitud cuando Pilatos ofrece al pueblo elegir entre Jesús o Barrabás. Como sucedía en el film de DeMille, María Magdalena, con el cabello cubierto y desposeída del maquillaje que previamente llevaba, grita agitadamente para que Jesús sea liberado [fig.176]. Durante la crucifixión, las Marías se sitúan al pie de la cruz y, de nuevo, con un zoom psicológico, se muestra la intensidad del dolor de la Magdalena que, sin embargo, no es tan exteriorizado como el de la Virgen. En la visita al sepulcro, María Magdalena, encabezando el grupo de mujeres, porta el tarro de perfume que Jesús le había ordenado

⁴⁷⁰ Este primer signo de conversión de la mujer de Magdala asistiendo a los milagros y discursos de Jesús, se produce también en la película brasileña *A Vida Da Jesus Cristo* (José Regattieri, 1971). En este film María Magdalena es presentada como una mujer atormentada por sus pecados. Es en el sermón de la montaña, con las palabras de Jesús «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos», cuando la mujer se pone a rezar y, en la escena siguiente, realiza la unción sobre los pies de Jesús.

que utilizara [fig.177]. En el camino, se produce el encuentro con dos hombres –«¿Por qué buscáis a los vivos entre los muertos?»– y, al llegar al sepulcro, descubren la tumba vacía. En la siguiente escena, María Magdalena anuncia a los discípulos la resurrección. Cuando la mujer dice «de he visto», lo hace con los ojos cerrados, para, a continuación, explicar que Jesús la ha llamado por su nombre. Al terminar su narración, aprecia los gestos de incredulidad de los discípulos y arremete contra ellos: «Yo le vi morir. Estuve y lloré a sus pies. ¿Por qué no debería aparecérseme a mí?». Una vez la mujer ha abandonado la casa, Pedro reconoce que sí que confía en las palabras de la Magdalena.



Fig.176.



Fig.177.

Zeffirelli introduce una novedad en la presentación de María Magdalena: su construcción explícita como prostituta, recibiendo dinero por su trabajo. De este modo, la Magdalena ya no es la rica cortesana, rodeada de riquezas y amantes, sino que es un prostituta pobre y marginada. A pesar de su condición, desde la primera aparición, la mujer muestra indicios de arrepentimiento al arrojar las monedas al suelo como signo de prematura conversión. Sin embargo, el verdadero arrepentimiento se produce durante la asistencia a los milagros, que le demuestran que ella también puede ser perdonada. Su conversión se hace efectiva en el momento de la unción, escena en la que se ha fusionado el pasaje de Lucas sobre la pecadora y la unción en Betania. Con la indicación de Jesús a la Magdalena de utilizar el ungüento para la sepultura, se está otorgando a la mujer el conocimiento del destino de Jesús, por lo que en la crucifixión su dolor es más contenido que el de la Virgen. La visita al sepulcro y la resurrección de Jesús sigue, aunque con modificaciones y elipsis, el evangelio de Lucas (Lc 24,1-8), mientras que la incredulidad de los discípulos ante la noticia aparece, además de en Lucas (24,9-11), en Marcos (16,9-13). De este modo, la resurrección de Jesús no se muestra por la presencia de éste ante las mujeres, sino por el relato que María Magdalena hace de ello, presentándose así como la *apostola apostolorum* que, inicialmente, no es creída por el resto del grupo.

Por último, se analiza la figura de María Magdalena en la película *Jesús* (*Jesus*, Peter Sykes y John Kirsh, 1979) que, al igual que la de Pasolini, no trata de armonizar los evangelios sino que centra su atención tan sólo en uno de ellos, el de Lucas. En general, la presencia de mujeres a lo largo de toda la película es notable. Así, en la primera media hora, mientras Jesús habla sobre los pecadores, a su lado se encuentra una prostituta que está recibiendo de un cliente el dinero por los servicios prestados. En el momento en que Jesús la toca, ella, avergonzada, agacha la cabeza y comienza a llorar. Lejos de lo que podría pensarse en un primer momento, esta prostituta no es María Magdalena. Más adelante, en casa del fariseo, se produce la unción por parte de la pecadora pública del relato de Lucas, sin hacer mención al nombre de la mujer [fig.178].

Durante el ministerio de Jesús, y gracias a los comentarios del narrador, aparece por primera vez el nombre de la mujer de Magdala: «le seguían los doce apóstoles y algunas mujeres que él había curado de espíritus malignos. María, llamada Magdalena». En el momento que su nombre suena, se enfoca a la mujer que había realizado la unción, aunque su aspecto ha sido modificado [fig.179]. El narrador continúa y la cámara muestra a Juana y Susana. Las tres mujeres están preparando y sirviendo la comida al resto del grupo. Desde este momento, María Magdalena, y sus compañeras, aparecen en gran parte de las escenas escuchando la palabra de Jesús [fig.180], asistiendo a los milagros y recibiendo las indicaciones para llevar a cabo los rezos. Sin embargo, son varias las escenas en las que Jesús habla sobre su muerte y resurrección en las que no se encuentran presentes las mujeres.



Fig.178.



Fig.179.



Fig.180.

La crucifixión se muestra desde el punto de vista de los seguidores que se encuentran en la distancia, quedando Jesús tan sólo acompañado del soldado romano. En la tumba, junto a José de Arimatea, están presentes las mujeres, que vuelven el primer día de la semana con los aceites que habían preparado. Encontrándose con la tumba vacía y una brillante luz, dos hombres se dirigen a ellas: «Ha resucitado, recordad lo que os dijo». En la entrega de la noticia al resto de seguidores, María Magdalena es la que lleva la iniciativa pero no la única que relata el suceso luego comprobado por Pedro visitando el sepulcro. En la escena final, Jesús, ascendiendo a los cielos, encarga tanto a hombres como a mujeres retomar la predicación. De este modo, María Magdalena es construida siguiendo la narración lucana con la tradicional (con)fusión con la pecadora pública (Lc 7,36-38). La sanación se cuenta como un hecho pasado, sin hacer visible ni explicar cómo pudo ser el exorcismo, a diferencia de lo que sucede con otros dos exorcismos que aparecen en el film y que sí que se muestran en su desarrollo. La presencia de la mujer de Magdala es destacada a lo largo de la película ya que, explícitamente, es presentada como miembro del grupo más cercano a Jesús, receptora de sus enseñanzas y colaboradora en las tareas del grupo.

Como resultado del gran número de películas englobadas en este apartado, coincidentes todas ellas en sus intentos de fidelidad al evangelio —como se demostrará en las páginas siguientes—, pero con divergencias cronológicas y geográficas, cabe preguntarse una serie de cuestiones que afectan a la figura de María Magdalena. En primer lugar, y en orden cronológico, surge el interrogante de por qué la historia de Jesús vuelve a ser tema central en las producciones norteamericanas tras décadas de ausencia. Una vez respondida dicha cuestión, es necesario averiguar si este reinicio del *biopic* supone algún cambio respecto a la etapa anterior, especialmente en lo que refiere al personaje de la Magdalena. En tercer lugar, y como consecuencia de las manifiestas intenciones de fidelidad de los creadores, hay que indagar en las reacciones que las instituciones eclesíásticas tuvieron ante estas producciones, si fueron consideradas dignas y obtuvieron su aprobación o si, por el contrario, fueron rechazadas. Todo ello colabora en el objetivo de detectar la concepción y las distintas fases que vive el personaje de la mujer de Magdala en las creaciones audiovisuales de estas décadas.

¿Qué sucede para que, en 1961, Nicholas Ray y Samuel Bronston vuelvan la mirada a los evangelios como tema central de una superproducción? Es, efectivamente, ésta la primera película sobre Jesús que se produce en territorio norteamericano desde que en la década de 1930 el mundo del cine adoptara el Código y quedara bajo el dominio

moral de la *Legion of Decency*. Sin embargo, desde 1952, la censura fue poco a poco adquiriendo fisuras: ese mismo año, como consecuencia del litigio por la película de Rossellini *El Milagro*, la Corte Suprema amplió la Primera Enmienda haciendo extensiva la libertad de expresión al medio cinematográfico y, gracias a ello, diversas producciones europeas comenzaron a ser distribuidas en los Estados Unidos sin las limitaciones derivadas del Código de Producción.⁴⁷¹ Cinco años después, en 1957, Will Hays fue sustituido por Erich Johnston en la dirección de la MPPDA, suavizando las restricciones del código. En este contexto se presenta la película de Nicholas Ray, calificada por la *Legion of Decency* como un film inexacto tanto teológica como históricamente. Aun contando con la aprobación del papa Juan XXIII, como Bronston hizo patente en el librito que se distribuyó durante el estreno del film, y aunque la película se proyectó en las salas, no estuvo libre de toda una serie de problemas surgidos de la clasificación dada por el grupo de presión católico. En el caso de la obra de George Stevens, las cosas fueron un tanto diferentes, ya que en el año 1965 finalizaba el Concilio Vaticano II y, con él, se producían toda una serie de cambios en el mundo católico, materializándose, en los Estados Unidos, con el final del sistema de regulación que había dominado la industria y con la transformación de la *Legion of Decency* en la *National Catholic Office for Motion Pictures* (NCOMP).⁴⁷²

Samuel Bronston, tras haber establecido toda una serie de relaciones con las instituciones eclesiásticas, consideró que una película sobre Jesús tendría una importante repercusión facilitada por sus contactos. Una vez elaborado el primer guion, Bronston lo entregó a distintos sectores eclesiásticos, recibiendo finalmente la aprobación papal. En una entrevista realizada al director el mismo año del estreno, éste afirmaba que su película plasmaba con gran fidelidad la realidad histórica de la época de Jesús y que ello era relevante porque «(...) en el momento actual, cuando se buscan temas importantes capaces de atraer a un público cada vez más amplio a escala mundial, no había ningún tema más importante que la vida de Jesucristo».⁴⁷³ Sin embargo, las obras de Ray y Stevens no supusieron un éxito de taquilla, sino todo lo contrario. Algunos especialistas achacan el fracaso de estos films a la propia figura de Jesús, concebida de forma que no encaja con las preocupaciones del público del momento. Así, el Jesús de Nicholas Ray,

⁴⁷¹ *El milagro (Il miracolo)* es una de las dos historias que conforman la película *El amor (L'amore)* dirigida por Roberto Rossellini en 1948.

⁴⁷² TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, pp. 90-106.

⁴⁷³ Citado en ERICE ARAS, Víctor y OLIVER CASADEMONT, José, *Nicholas Ray y su tiempo*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pp. 202-203.

presentado como mesías del amor, hace su aparición en unos años de máxima tensión en el contexto de la Guerra Fría, concretamente en el periodo que va desde la invasión de Bahía de Cochinos, en abril de 1961, a la crisis de los misiles del año siguiente. Algo similar sucede con el Jesús de Stevens, ligado a la tradición católica de la obediencia y la pobreza en un momento en el que la lucha por los derechos civiles y la oposición a la guerra de Vietnam eran clave en el día a día de los norteamericanos.⁴⁷⁴

De un carácter y estilo cinematográfico completamente distinto es la obra del marxista ateo Pier Paolo Pasolini. Grabada en blanco y negro, con actores no profesionales y cámara en mano, la obra de Pasolini se aleja de las grandes epopeyas hollywoodienses. La relación de Pasolini con la Iglesia era una historia de lucha y de persecución, especialmente por su personal representación de la pasión en *RoGoPaG*, previamente comentada. No obstante, a partir de *El evangelio según Mateo*, la relación de Pasolini con las instituciones religiosas cambia radicalmente. En páginas anteriores ya se indicaba cómo, a pesar de la personalísima manera de hacer cine del director italiano, su película encaja en la misma categoría que los films de Ray y Stevens por su intención de ortodoxia respecto a las Escrituras. Así lo indicaba el propio Pasolini en una carta de febrero de 1963:

«Mi idea es la siguiente: seguir punto por punto el Evangelio según San Mateo, sin hacer un guion y sin reducirlo. Traducirlo fielmente en imágenes, siguiendo la narración sin añadir ni quitar nada. Incluso los diálogos serían rigurosamente los de San Mateo, sin una frase siquiera de corrección o empalme: porque ninguna palabra podría estar a la altura poética del texto, y es una obra de poesía lo que yo quiero hacer, no una obra religiosa en el sentido corriente del término, ni una obra en modo alguno ideológica».⁴⁷⁵

Por la respuesta que le dio Lucio S. Caruso, miembro de la asociación *Pro Civitate Christiana* de Asís, parece que su intención de fidelidad fue llevada a la práctica, al menos en el guion:

«He leído el guion de *El Evangelio según San Mateo* de una tirada. ¡Bellísimo! Mi primera impresión es de estupor: ¿es posible que el autor sea ese Pasolini del que algunos periódicos hablan tan mal? No sólo nos encontramos con una gran fidelidad al Texto Sagrado, no sólo nos encontramos con la más completa ortodoxia ética y dogmática, sino que además tenemos un trabajo con una sutileza exegética fuera de lo común».⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, pp. 90-108.

⁴⁷⁵ PASOLINI, Pier Paolo y GAMBETTI, Giacomo (ed.), *El Evangelio según Mateo* (guion), Barcelona, s.e., 1964, p. 17, citado en GONZÁLEZ, Fernando, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, p. 73.

⁴⁷⁶ Citado en GONZÁLEZ, Fernando, *op. cit.*, p. 73. Para un estudio de la correspondencia entre Pasolini y la organización religiosa véase SUBINI, Tomaso, «Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de *Il Vangelo secondo Matteo*», en RUGGERO, Eugeni y VIGANÒ, Dario E. (eds.),

Se advertía también que este film, a diferencia de la tendencia general, no buscaba armonizar los cuatro evangelios sino que se centraba en el de Mateo. Pasolini, en sus deseos de fidelidad, contó con el sostén de distintos grupos religiosos, el beneplácito de la curia Vaticana, el apoyo de las distintas iglesias europeas y norteamericanas, recibiendo premios y alabanzas, todo ello en el contexto del Concilio Vaticano II que dominaba la atmósfera religiosa de la época.⁴⁷⁷ No obstante, es la obra de Zeffirelli la que mayor implicación tuvo con la Iglesia Católica y el Concilio. El origen del proyecto, como se ha indicado, tuvo lugar en 1973, proponiéndose el de Zeffirelli entre los distintos nombres que se barajaban para la dirección. El propio Zeffirelli explica cómo fue su primer contacto con el proyecto

«En el otoño de 1973 me telefoneó mi agente para informarme de un ambicioso proyecto para el que se había propuesto mi nombre: una gran serie televisiva y un espectacular filme sobre la vida de Jesús. No le dejé continuar y le aconsejé que no perdiese el tiempo confiando en que yo aceptase. Que buscasen en seguida a otro».⁴⁷⁸

Pese a los rechazos iniciales de Zeffirelli y gracias a la intervención del productor Vincenzo Labella, el director italiano finalmente aceptó el encargo que «debía significar un descubrimiento de los Evangelios a la luz de los estudios históricos más recientes y un acto de amor a Cristo». Las seis horas de duración de la película eran consideradas por Zeffirelli como una ventaja para mostrar la historia de Jesús de forma que «resultase útil a todos, lo mismo a los creyentes que a los no creyentes», presentándola «de una forma nueva».⁴⁷⁹ Con estas afirmaciones de Zeffirelli, queda demostrada la intención de fidelidad a las Escrituras y la misión didáctica del proyecto. Respecto al guion, Zeffirelli se lo encargó, inicialmente, al escritor Anthony Burgess. Fue él quien organizó la estructura del film, aunque su trabajo fue drásticamente modificado ya que no concordaba con la fidelidad que buscaba el director:

«Puesto que yo pretendía hacer con este filme una operación rigurosamente didáctica y demostrar que, además, los Evangelios son el más fantástico “guion” que jamás se haya escrito, y además con los diálogos más bellos, surgió inevitablemente un conflicto entre mis propósitos y la redacción histórica, teológica y mística que este extraordinario escritor y artista había preparado. Pero la confrontación más dura la tuvo que sostener Burgess con los expertos en cuestiones evangélicas que la organización había puesto a nuestra disposición a fin de echarme una mano en mi lógica necesidad de ser ayudado y sostenido en una materia en la que sentía

Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia, Roma, Ente dello Spettacolo, 2006, pp. 155-169.

⁴⁷⁷ TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, pp. 109-120.

⁴⁷⁸ ZEFFIRELLI, Franco, *Todo sobre mi película Jesús de Nazaret*, Barcelona, Editorial Noguer, 1980, p. 13.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 17 y 18.

necesitado de consejo, a fin de evitar errores, inexactitudes y, quizá, hasta blasfemias en los que podía haber incurrido sin darme cuenta».⁴⁸⁰

La película fue avalada por el Vaticano, además de ser utilizada por dicha institución como herramienta catequética. Al mismo tiempo, se buscaba demostrar, en una época en la que se estaban realizando diversas películas con visiones heterodoxas de las Escrituras, que el Evangelio no requería de transformaciones ni modernizaciones para ser atractivo. De hecho, la película de Zeffirelli recibió las alabanzas públicas de Pablo VI en los momentos previos a su estreno en televisión: «Esta noche verán un ejemplo del buen uso que puede hacerse de los nuevos medios de comunicación que Dios ofrece al hombre».⁴⁸¹

Aunque todas las obras de este apartado se ven influenciadas, de un modo u otro y con una intensidad mayor o menor, por el Concilio, es la obra de Zeffirelli, estrenada más de diez años después de la conclusión dicho concilio, la que recoge con mayor fuerza lo allí dictado respecto al mundo del cine.⁴⁸² En primer lugar, hay que destacar la llamada por parte del Concilio al apostolado de los laicos con el que se insistía en la necesidad de que todo cristiano contribuyera a la difusión del mensaje de Jesús, en un momento en que «este apostolado se hace más urgente porque ha crecido muchísimo, como es justo, la autonomía de muchos sectores de la vida humana, y a veces con cierta separación del orden ético y religioso y con gran peligro de la vida cristiana».⁴⁸³ Esta llamada al apostolado concuerda con la intención de Zeffirelli de contar la «verdadera» historia de Jesús. Los medios de comunicación fueron objeto de interés para los participantes del Concilio, conscientes de la fuerza de estos canales «que por su naturaleza no sólo pueden llegar a cada uno de los hombres, sino a las multitudes y a toda la sociedad humana, como la prensa, el cine, la radio, la televisión y otros», reclamando que fueran aprovechados para dicho apostolado.⁴⁸⁴ De este modo, se enfatizaba la necesidad de utilizar adecuadamente unas herramientas que, en ocasiones, habían estado orientadas en la dirección incorrecta:

«La Madre Iglesia reconoce que estos instrumentos, rectamente utilizados, prestan ayuda valiosa al género humano, puesto que contribuyen eficazmente a distender y

⁴⁸⁰ ZEFFIRELLI, Franco, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁸¹ Declaraciones citadas en TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, p.153. La obra de Zeffirelli, sin embargo, no estuvo exenta de algunos reproches en los Estados Unidos por líderes de organizaciones protestantes ultraconservadoras. Ése es el caso de Bob Jones III, presidente de la Bob Jones University (Greenville, Carolina del Sur) quien consideró que Zeffirelli concebía a Jesús de manera que ponía en peligro la divinidad de éste. Sus protestas no se limitaron a lo verbal, sino que inició toda una campaña de boicot que logró que la General Motors retirara su sponsor a la película. Véase TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, p.153.

⁴⁸² Las actas del Concilio Vaticano II están disponibles en <https://goo.gl/9X2LSF> [Última consulta 21/12/2016].

⁴⁸³ Decreto *Apostolicam Actuositatem. Sobre el apostolado de los laicos*, Roma, 18 de noviembre de 1965.

⁴⁸⁴ Decreto *Inter mirifica. Sobre los medios de comunicación social*, Roma, 4 de diciembre de 1963.

cultivar los espíritus y a propagar y afirmar el reino de Dios; sabe también que los hombres pueden utilizar tales medios contra los mandamientos del Creador y convertirlos en instrumentos de su propio daño; más aún, sienten maternal angustia por los daños que de su mal uso se han infligido con demasiada frecuencia a la sociedad humana». ⁴⁸⁵

Conscientes de la potencia y capacidad de difusión de estos medios, se dictaron una serie de regulaciones al respecto: «Para el recto uso (...) es absolutamente necesario que todos los que se sirven de ellos conozcan y lleven a la práctica en este campo las normas de orden moral», quedando dicho orden por encima de cualquier concepción estética «puesto que es el único que supera y congruentemente ordena todos los demás órdenes humanos por dignos que sean, sin excluir el arte». Estas prescripciones debían tenerlas especialmente claras

«los periodistas, escritores, actores, productores, realizadores, exhibidores, distribuidores, directores y vendedores, críticos y demás que de algún modo intervienen en la realización y difusión de las comunicaciones; pues es de toda evidencia la trascendencia y gravedad de su cometido en las actuales circunstancias humanas, pudiendo encauzar a la humanidad al bien o al mal con sus informaciones y excitaciones». ⁴⁸⁶

En el Concilio participaron también dirigentes de la Iglesia Católica mexicana, país en el que se introdujeron algunas de las reformas allí dictadas. Aunque hubo miembros, los más conservadores, que fueron reacios a la aplicación de las medidas del Concilio, finalmente los cambios introducidos se realizaron manteniendo un equilibrio entre los ultraconservadores y los reformistas radicales. Las regulaciones cinematográficas de este país continuaron dominadas, en lo que a moral se refiere, por las jerarquías eclesiásticas, con el Banco Cinematográfico como encargado de aprobar los guiones, y con la Dirección Cinematográfica en su función de vetar las escenas que no encajaran con los estándares morales. Aunque en la década de 1970 el Estado pasó a financiar gran parte de las películas producidas, en la censura relacionada con temas religiosos o morales, eran las asociaciones católicas y la propia Iglesia las que supervisaban estos temas. ⁴⁸⁷ En consecuencia, el film de Zacarías, al continuar la línea mexicana procedente de décadas anteriores, no tenía nada que temer ante los órganos censores.

⁴⁸⁵ *Inter mirifica*, Proemio, «Maravillosos inventos de la técnica», 2.

⁴⁸⁶ *Inter mirifica*, Capítulo I, «Normas reguladoras del recto uso de los medios de comunicación social».

⁴⁸⁷ Respecto a estas cuestiones véanse: BLANCARTE, Roberto, *Historia de la Iglesia católica en México, 1929-1982*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 240-243; PACHE, M. Martha, «Panorama de la Iglesia Católica Mexicana (1955-1973)», *Estudios. Instituto Tecnológico Autónomo de México*, vol. 3, n° 72, 2005, pp. 65-99 y MERCADER, Yolanda, «La censura en el cine mexicano: una descripción histórica», *Anuario de Investigación 2009*, México D.F., UAM-X, CSH, 2009, pp. 205-214.

En un contexto diferente se produce el film *Jesús*, nacido de la unión de esfuerzos de una compañía cinematográfica, *Genesis Project*, y una organización religiosa, *Campus Crusade for Christ*. El jefe de la compañía, John Heyman, había proyectado el rodaje de toda la Biblia en distintas películas, mientras que Bill Bright, fundador de la organización evangélica, planeaba rodar una película sobre Jesús. Con la unión de ambos grupos, se creó una película que tenía, al igual que la de Zeffirelli o la de Pasolini, pero desde la perspectiva evangélica y no la católica, una fuerte intención de veracidad histórica. Para ello, contaron con el asesoramiento de distintos especialistas bíblicos y miembros de instituciones eclesiásticas, incluyendo a católicos y judíos.⁴⁸⁸ Tanto en la página web de la productora como de la organización religiosa, se declara que

«La única base de nuestras creencias es la Biblia, infalible Palabra escrita de Dios, los 66 libros del Antiguo y el Nuevo Testamento. Creemos que es única, en forma verbal y totalmente inspirada por el Espíritu Santo, y que fue escrita sin errores (infalible) en los manuscritos originales. Es la autoridad suprema y final en todos los asuntos de los que trata».⁴⁸⁹

De este modo, queda demostrado que todas estas películas, con sus diferencias, comparten su deseo de fidelidad a los evangelios, además de tener el apoyo de distintas instituciones e iglesias. Dicho esto, cabe preguntarse si ese intento de fidelidad afecta también al personaje de María Magdalena. Cronológicamente, las construcciones que de la mujer de Magdala se han realizado son las siguientes: en *Rey de reyes*, la Magdalena es la mujer adúltera que se convierte tras ser salvada por Jesús, idea que retoma George Stevens en *La historia más grande jamás contada*. En la obra de Pasolini se evita presentar a María Magdalena de manera explícita dado que, como se ha argumentado, debía de ser concebida por el director como la pecadora sexual arrepentida porque si fuera de otro modo, no habría supuesto un problema incluirla sin que ello contradijera su deseo de eliminar cualquier cuestión sexual o erótica. Dicho en otras palabras, el rechazo de Pasolini a crear una Magdalena se debe a que la concepción que de ella tiene está contaminada por cuestiones sexuales y pecaminosas procedentes no del Evangelio sino de la patrística.

Ya en la década de 1970, Franco Zeffirelli presenta, por primera vez en el audiovisual, a María Magdalena ya no como la rica cortesana que aparece, por ejemplo, en el film de Miguel Zacarías, sino como la mujer que se prostituye por unas pocas monedas y vive en los márgenes de la sociedad. De hecho, Zeffirelli, a pesar de su intención de fidelidad a

⁴⁸⁸ TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, pp. 175-186.

⁴⁸⁹ <http://www.jesusfilm.org/> y <https://goo.gl/UtztwP> [Última consulta 8/05/2016].

los evangelios, confesaba que, dejando a un lado a Jesús, el resto de «personajes del cuadro evangélico pudiesen interpretarse libremente, con una cierta concesión a la fantasía y a la imaginación, aunque naturalmente siempre con la debida atención».⁴⁹⁰ Por último, en la obra producida por John Heyman, María Magdalena es presentada en su tradicional (con)fusión con la pecadora de la narración lucana. En consecuencia, si únicamente se fija la atención en las construcciones que de este personaje se realizan, todas ellas construyen –incluso la de Pasolini al omitirla– a la mujer de Magdala en su vertiente mítica, esto es, retomando los aspectos procedentes de las misóginas interpretaciones patrísticas que, en esta época de renovación religiosa, siguen siendo apoyadas por los distintos poderes religiosos, tanto de las iglesias católicas como de las protestantes.

Frente a ello, se podría argumentar que el Concilio no dedicó ninguna de sus sesiones a tratar cuestiones relacionadas o con las mujeres en general o con María Magdalena en particular. Respecto a la primera cuestión, a partir de la tercera sesión del cónclave, se inició la presencia de mujeres en las reuniones, las llamadas «Madres de la Iglesia». Al mismo tiempo, unos años después de la finalización del concilio, Mary Daly, como se indicaba en capítulos anteriores, publicaba su obra *The Church and the Second Sex*. Asimismo, en lo que refiere de forma directa a María Magdalena, después del Concilio se revisó el calendario: para el 22 de julio, festividad de María Magdalena, las lecturas estaban fijadas en función del híbrido gregoriano y, en el Concilio, se modificaron eliminándose el pasaje de la pecadora de Lucas para centrar la atención en el encuentro con el resucitado según la versión joánica.⁴⁹¹ De esta forma, se hacían efectivas las cuestiones que, ya en 1519, Jacques Lefèvre d'Étaples advirtió sobre la errónea unificación de mujeres realizada por Gregorio Magno.⁴⁹²

En este fluir de elementos, María Magdalena continúa siendo construida utilizando la tradición de (con)fusiones a la que ni los cineastas ni las iglesias ponen objeción. Así, tanto los dos directores como la propia curia Vaticana y los grupos protestantes, autodenominados como garantes de la fidelidad al Evangelio, no tienen ninguna intención de borrar esa manipulación –por otro lado muy fructífera– que de la figura de la Magdalena se viene realizando desde siglos atrás. En consecuencia, la Magdalena mítica,

⁴⁹⁰ ZEFFIRELLI, Franco, *op. cit.*, p. 77. Previamente, en su libro, Zeffirelli, afirma que desde el principio tuvo claro que la mejor actriz para interpretar al personaje de Magdala era Anne Bancroft, de la que indica que «siempre se había sentido atraída por la figura de María Magdalena», pp. 48-49.

⁴⁹¹ WELBORN, Amy, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁹² LEFÈVRE D'ETAPLES, Jacques, *op. cit.*

pecadora perdonada por Jesús, continúa hegemónica frente a otras visiones incluso en una época en la que se renuevan tanto las investigaciones sobre Jesús como otras cuestiones del Evangelio. No obstante, tampoco sería correcto decir que no se produce ningún cambio en la configuración de la Magdalena: mientras que en las películas de épocas anteriores su presencia desaparecía desde su conversión hasta la crucifixión, tanto en el film de Stevens como en el producido por Heyman, se insiste, en distintas ocasiones, en el papel de esta mujer como seguidora activa de Jesús y receptora de sus enseñanzas. Así, en *La historia más grande jamás contada*, la mujer demuestra que las enseñanzas de Jesús iban también dirigidas a ella al ser la única que, en el momento adecuado, recuerda las palabras de Jesús sobre su propia resurrección. Algo similar sucede en *Jesús*, donde se insiste en la presencia de la Magdalena entre el grupo más cercano de seguidores, como miembro activo, proporcionando cuidados materiales al resto y recibiendo las enseñanzas de Jesús. Asimismo, en estos dos filmes, la mujer de Magdala no sólo es testigo de la resurrección, sino que también recibe la misión de ir en predicación, al igual que el resto de discípulos.

3.2. Visiones personales y heterodoxias

En las décadas de 1960 y 1970 se produce un auge de las producciones que presentan la historia de Jesús desde un punto de vista alejado de la tradicional narración bíblica. Por ello, dentro de la amplia y diversa categoría que se ha denominado «Heterodoxia/Subjetividad manifiesta», se crean a su vez sub-categorías con la intención de organizar un discurso que debe acoger producciones tan diversas entre sí que resulta difícil incluirlas bajo un único paraguas. En primer lugar, se presenta un apartado en el que se incluyen tres obras dominadas por la subjetividad: el film para televisión *Son of Man* (Gareth Davies, 1969), la película experimental francesa *La vérité sur l'imaginaire passion d'un inconnu* (Marcel Hanoun, 1973) y, por último, *Los demonios* (*The Devils*, 1971) de Ken Russell. Se trata de tres producciones muy diferentes entre sí pero que, a pesar de ello, son más las divergencias que les separan del resto de películas por lo resulta imposible incluirlas en cualquier otro grupo. Un segundo apartado está dedicado a los musicales *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison, *Jesus Christ SuperStar*) y *A Gospel Road: A Story of Jesus* (Robert Elfstrom), ambos de 1973, seguidas del análisis del film que ocupa el tercer apartado: *La vida de Brian*, dirigida por Terry Jones (*Life of Brian*, 1979). Las películas del último bloque tienen en común la recreación del proceso de Jesús

o de la pasión, creando el ambiente idóneo para el surgimiento de herederas de la Magdalena.

3.2.1. Subjetividades y cine experimental

Se trata éste de un apartado breve debido a que la presencia de María Magdalena es problemática. No obstante, se ha considerado importante mostrar la tendencia existente de realizar visiones extremadamente personales de la vida de Jesús y de la religión en general para comprobar si, derivada de esta subjetividad e innovaciones en los planteamientos tanto discursivos como formales, se producen variaciones en el personaje de Magdala. El primero de estos films es el producido por Dennis Potter y dirigido por Gareth Davies. La película fue emitida por primera vez el 16 de abril de 1969 en el *Channel 4* de la BBC. Estrenada después de Pascua, el film, rodado con bajo presupuesto y en blanco y negro, no sólo contrastaba enormemente con las superproducciones de Nicholas Ray y George Stevens, sino que, debido a su personalísima visión de Jesús, generó un gran escándalo.⁴⁹³ Los últimos días de Jesús son mostrados desde el punto de vista del protagonista, atendiendo principalmente a los conflictos que le genera ser el elegido, el hijo de Dios en la tierra. Se trata de un Jesús inseguro, irracional en muchos momentos, excéntrico en otros, que ríe, llora, se divierte y, en ocasiones, es considerado como un enajenado. Es, en definitiva, un Jesús alejado de toda la serenidad, autoridad, armonía y majestuosidad con la que es representado en las obras hasta ahora analizadas.

En el film no aparece el personaje de María Magdalena identificado como tal, pero sí un personaje con el que se ofrece una versión diferente de la relación de Jesús con las mujeres. Una mujer, presa de un trastorno, interrumpe con sus gritos un discurso de Jesús. Éste, abrazándola con gran compasión, la tranquiliza asegurándole que los demonios que poseían su cuerpo están abandonándola. La mujer, al escuchar sus palabras —«volverás a ser pura otra vez, Dios te ama, ya estás a salvo»—, recobra la calma [fig.181,182,183,184,185]. Aunque el director no ha configurado a este personaje como María Magdalena, ya que en los títulos de crédito aparece como «mujer poseída», bien se puede entender cierta relación con la mujer de Magdala al tratarse de una posesión por siete demonios. Así, se está mostrando una nueva modalidad de exorcismo, en el que ya no es la autoridad divina de Jesús, como sucedía en el film de DeMille o en las

⁴⁹³ BAKKER, Freek L., *op. cit.*, p. 22.

producciones mexicanas, sino su calidez humana, su proximidad física, su empatía y sus palabras de alivio, las que sacan a la mujer del estado de angustia en el que se encontraba. Esta mujer ya no vuelve a aparecer en toda la película, en parte porque no hay, en todo el metraje, familiares ni seguidoras de Jesús y, al no haber resurrección —debido a la concepción humana de Jesús por parte de los creadores de la obra—, se propicia la ausencia del personaje. Junto a ello, cabe resaltar la concepción que de Claudia, esposa de Pilatos, se hace en el film, ya que es ella la que funciona como personaje femenino maligno, presentada de un modo muy similar a la Magdalena inicial de DeMille o a la Popea de *Quo Vadis?* [fig.186].



Fig.181.



Fig.182.



Fig.183.



Fig.184.



Fig.185.



Fig.186.

Si esto sucedía en Gran Bretaña a finales de los sesenta, en el año 1974, en Francia, se estrena *La vérité sur l'imaginaire passion d'un inconnu*, dirigida por Marcel Hanoun, quien resume el argumento de su film del siguiente modo:

«Una mañana, en la enorme cruz de madera en la entrada de un pueblo, una chica, tonta o iluminada, descubre un hombre muerto crucificado. Estamos en el año 1977. Después de la investigación, nadie descubrirá quién era este hombre y de dónde venía. Seguirá siendo un desconocido, y su crucifixión anacrónica, una misterio».⁴⁹⁴

Hanoun realiza un film experimental que, lejos de buscar la precisión histórica, ofrece una visión moderna de la narración joánica. En la escena de la adúltera salvada por Jesús, éste pregunta a la mujer por su nombre, obteniendo como respuesta el nombre de la actriz: Tamia [fig.187,188]. Veinte minutos después, esta misma mujer realiza la unción a Jesús [fig.189,190]. Finalmente, en la resurrección, articulada por medio del *Noli me*

⁴⁹⁴ Citado en TULARD, Jean, *Le Nouveau guide des films-Intégrale*, París, Éditions Robert Laffont, 2005, p. 8063.

tangere, la misma Tamia, ahora sí llamada María, es la protagonista [fig.197,198]. Por lo tanto, a pesar de lo experimental de la película y las innovaciones que presenta en la narración y concepción del propio Jesús, unas veces hombre y otras mujer, María Magdalena es construida mediante la (con)fusión con la mujer adúltera, realizando luego la unción y, finalmente, siendo la testigo de la resurrección.



Fig.187.



Fig.188.



Fig.189.



Fig.190.



Fig.191.



Fig.192.

Otra película con grandes particularismos es *Los demonios* de Ken Russell, traducción audiovisual de la novela de Aldous Huxley *Los demonios de Loudon*, de 1952. La obra de Huxley está inspirada en los supuestos casos de posesión que tuvieron lugar, en el siglo XVII, en un convento de monjas ursulinas de la localidad francesa de Loudun. Los protagonistas del film son el padre Grandier y las monjas del convento, especialmente la hermana Juana de los Ángeles. La temática principal gira en torno a los conflictos religiosos, el poder, el sexo y la violencia ejercida por parte de la jerarquía eclesiástica, todo ello articulado con el personalísimo punto de vista del director británico. A pesar de que no aparecen referencias explícitas a María Magdalena, bien es cierto que hay dos momentos que, si se atiende a la tradición cultural, entran en conexión con la mítica mujer de Magdala. Ambas escenas son visiones de la hermana Juana. En la primera, se ve a sí misma arrodillada ante Grandier, quien se aproxima caminando sobre las aguas. La mujer, arrodillada, le seca los pies con sus cabellos, remitiendo a la pecadora de Lucas [fig.193,194,195]. En la siguiente visión de la monja, Grandier está siendo crucificado y ella, a los pies de la cruz, le espera con los brazos abiertos. El protagonista, bajándose de la cruz, acude a la mujer produciéndose encuentro sexual entre ambos [fig.196,197,198]. Además de las dos visiones, las monjas ursulinas, y en concreto la hermana Juana,

comparten con María Magdalena ser entendidas como seres poseídos por demonios y sometidas a exorcismos. El impacto de este film, aunque trata de manera crítica cuestiones relacionadas con el patriarcado, el deseo humano y la violencia ejercida por la Iglesia, se debió, fundamentalmente, a las escenas sexuales. Asimismo, supuso un impulso a un subgénero cinematográfico, las *nunsplotation films*, tema que será tratado en el capítulo correspondiente a las obras del siglo XXI.



Fig.193.



Fig.194.



Fig.195.



Fig.196.



Fig.197.



Fig.198.

Son estas tres películas tan sólo una muestra de las distintas visiones personales que se ofrecen, en estas décadas, tanto de Jesús como del cristianismo en general. A estos títulos se podrían unir otras producciones como el film *The Passover Plot* (Michael Campus, 1976) basado en el libro homónimo de Hugh J. Schonfield, cuyo argumento gira en torno al plan elaborado por Jesús para falsificar su propia muerte en la cruz; o *La vía láctea* (Luis Buñuel, *La voie lactée*, 1969), en donde, a través de las peripecias que viven una pareja de peregrinos en su camino a Santiago de Compostela, se plantean toda una serie de circunstancias –surrealistas en algunas ocasiones, anacrónicas en otras– relacionadas con los dogmas, la herejías, el pecado y los discursos y prácticas sobre la religión.

3.2.2. 1973, el año de los musicales

En 1973 se estrenan dos musicales sobre la vida de Jesús en los que María Magdalena tiene una presencia destacada: *Jesucristo Superstar* de Norman Jewison y *A Gospel Road: A Story of Jesus* (Elfstrom, 1973). La obra de Jewison, adaptación del musical de Andrew Lloyd Weber, narra la historia de un grupo de artistas que representan

la vida de Jesús en el desierto.⁴⁹⁵ La actuación tiene lugar en un paisaje arqueológico que contrasta con la psicodelia y modernidad del vestuario de los personajes, a excepción de Jesús que viste de acuerdo a la época que representan. Como musical que es, la música y, en ocasiones, la danza, se convierten en elementos discursivos y formales fundamentales. Los números musicales, en el caso de este film, están justificados diegéticamente, ya que o bien colaboran en el avance de la trama o sirven de mecanismo para presentar la psicología o estado emocional de los personajes.⁴⁹⁶

Junto a Jesús, Judas y María Magdalena son los protagonistas de la película. La actriz encargada de representar a la mujer aparece, en los primeros minutos de la película, mirándose en el espejo para comprobar su aspecto y retocar su maquillaje [fig.199]. Ya inmersos en sus papeles, la Magdalena cobra protagonismo desde el principio, en una escena en la que los seguidores acosan con preguntas a su líder. En esos momentos de presión, María Magdalena aparece para lavar la cara y los pies de Jesús [fig.200], acción que es agradecida por éste: «ella está intentando darme lo que necesito aquí y ahora». Por el contrario, Judas arremete contra la mujer y critica a Jesús por tener contacto «con una mujer de su clase», por «alquilar sus besos y acariciar sus cabellos», pero Jesús la defiende: «ella está conmigo ahora». María Magdalena, en la siguiente escena, administra un ungüento en la cabeza y los pies de Jesús, gesto con el que pretende aliviar la tensión pero que, por el contrario, levanta los reproches de Judas por el gasto de dinero que ello supone [fig.201]. Es la noche previa a la entrada en Jerusalén y María Magdalena se presenta optimista a pesar de los ataques que recibe.

Tras el episodio con los mercaderes del templo, Jesús continúa bajo una gran presión ejercida por sus seguidores y las exigencias para que realice milagros. Es de nuevo María Magdalena quien lo reconforta y le facilita el descanso arrojándolo en la cama. Una vez Jesús está dormido, es el momento del solo de la Magdalena: «no sé cómo amarlo (...) yo he cambiado, él me ha conmovido. Es un hombre, es sólo un hombre. Y he tenido muchos hombres antes, de distintas formas. Él es sólo uno más». Más adelante, durante la negación de Pedro, María Magdalena le recuerda que Jesús ya anunció lo que iba a suceder. Tras esto, la mujer de Magdala se encuentra sola en el desierto, cantando «yo he vivido para verte (...). He sido muy optimista hasta ahora. Ahora por primera vez pienso que estoy equivocada. Date prisa y dime que esto sólo es un sueño. Podremos empezar

⁴⁹⁵ LLOYD WEBER, Andrew y RICE, Tim, *Jesus Christ Superstar: a Rock Opera*, Londres, MCA Records, 1970.

⁴⁹⁶ Para una definición de cine musical véase CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Vocabulario...*, p. 73.

de nuevo, por favor». Al canto de la mujer se une el de Pedro, que repite las mismas palabras, uniéndose, finalmente, el resto de seguidores funcionando como un coro. Ya a los pies de la cruz, la Magdalena tiene que ser sostenida por los discípulos que no logran impedir que termine derrumbada en el suelo [fig.202]. La función termina con la muerte de Jesús, el regreso de los actores a la furgoneta y la imagen de la cruz sobre el cielo del atardecer [fig.203].



Fig.199.



Fig.200.



Fig.201.



Fig.202.

Fig.203.



En este film, María Magdalena continúa siendo construida en su (con)fusión con otras mujeres del evangelio. La primera imagen de la actriz que representa a la Magdalena se realiza mediante su reflejo en un espejo, elemento que forma parte de la tradición cultural del personaje, habiéndose mostrado en el presente estudio distintos ejemplos tanto de obras pictóricas como audiovisuales. Desde el principio, a la mujer de Magdala se le atribuye un pasado pecaminoso, fundamentalmente con las escenas de las unciones y las palabras de Judas que aluden al pecado sexual de la Magdalena, cuestión en la que insiste la propia protagonista al afirmar que ha tenido muchos hombres. Así, en la presentación de María Magdalena se han incluido algunos de los elementos que más fuerza han tenido en todo su itinerario. Sin embargo, en este caso, las unciones no son realizadas como gesto de arrepentimiento, sino como ayuda para aliviar la presión que siente Jesús, mostrándose, al mismo tiempo, la cercanía entre ambos personajes. La

conversión de la pecadora, en este caso, se produce como consecuencia de estar enamorada de Jesús, presentándose así el amor como centro fundamental del mensaje de Jesús.

El mismo año que se estrenaba el film de Jewison, se hacía lo mismo con la película *A Gospel Road: A Story of Jesus*.⁴⁹⁷ Aunque dirigida por Robert Elfstrom, la obra es creación del matrimonio formado por Johnny Cash y June Carter Cash, siendo esta última la encargada de interpretar a María Magdalena. Johnny Cash actúa como narrador omnisciente y visible en las distintas escenas en las que, al tiempo que canta o recita versículos de los evangelios, mira directamente a la cámara con el objetivo de conectar con el espectador. La película fue rodada en Israel, en algunos de los lugares que aparecen citados en la Biblia, como el río Jordán. El momento más relevante en relación a la mujer de Magdala corresponde a su sanación, efectuada de un modo diferente a los exorcismos planteados en películas anteriores. Así, la sanación es relatada a modo de flashback por la propia protagonista y el narrador. La mujer, sonriente por haber visto a Jesús, indica que éste le ha tocado siete veces y que «cada vez que me tocaba algo salía de mí y estaba limpia» [fig.204].

Johnny Cash, en su función de narrador, explica al espectador que Jesús se relacionaba con personas de dudosa reputación por ser precisamente éstas las que necesitaban de su amor y compasión, como le sucedía a María Magdalena. A continuación, se muestra a Jesús acercándose a la mujer, iniciándose de este modo la narración de la acción pasada [fig. 205]. De nuevo, la cámara enfoca a María Magdalena en su estado previo a la sanación, con la cabeza cubierta por un manto [fig.206]. Es en ese momento cuando se inicia el exorcismo, efectivo gracias al contacto continuado de Jesús con la mujer que se multiplica por los numerosos movimientos de cámara que muestran los distintos gestos repetidas veces [fig.207,208,209,210,211]. El resultado del exorcismo es una Magdalena llena de gozo, como la que iniciaba el relato de lo sucedido [fig.212]. Al final de la escena, vuelven las palabras de Cash insistiendo en que «María era el tipo de persona para la que Jesús debía tener mucho amor y compasión». Por lo tanto, de algún modo, se está adjudicando a la mujer poseída un pasado si no pecaminoso al menos sí dudoso.

En la crucifixión, que se muestra combinando escenas en el desierto con otras de espacios urbanos del siglo XX, el papel de María Magdalena continúa en su lugar

⁴⁹⁷ Para más datos sobre la película véase la página web del especialista en cine y religión Peter Malone <https://goo.gl/4ln2IF> [Última consulta 28/10/2016].

habitual: a los pies de la cruz, acompañada de algunos discípulos y la Virgen. Más adelante, ella es la protagonista de la resurrección, mostrada a través de un primer plano de su rostro mientras una voz en off le indica que debe avisar al grupo del acontecimiento de la resurrección. El film termina con el encuentro de Jesús con sus discípulos en el lago Galilea.



Fig.204.



Fig.205.



Fig.206.



Fig.207.



Fig.208.



Fig.209.



Fig.210.



Fig.211.



Fig.212.

Aunque son sólo dos las películas aquí analizadas, hay un tercer musical que se estrenó también en el año 1973. Se trata del film dirigido por David Green *Godspell*, en el que un grupo de jóvenes, de estética circense, recorren un Nueva York desierto, reflexionando sobre las enseñanzas de Jesús. Sin embargo, tan solo el propio Jesús, Juan Bautista y Judas son reencarnados por estos jóvenes, de modo que no hay referencias a María Magdalena a lo largo del metraje. ¿Qué sucede para que, en un mismo año, 1973, se estrenen varias películas que presentan la vida de Jesús en un formato musical? Con *Jesucristo Superstar* se presenta un nuevo modo de contar la historia de Jesús, no sólo por las cuestiones formales, sino también por el ambiente hippie que domina toda la película. De esta forma, la obra conecta directamente con los movimientos contraculturales de los años 60 y principios de los 70, su lucha contra la segregación racial, el pacifismo materializado en la oposición a la guerra de Vietnam y el amor como mensaje fundamental. Estas cuestiones se aprecian claramente en el film: Judas está

interpretado por un actor afroamericano y María Magdalena, lejos de ser una mujer blanca acorde con los cánones de belleza de Hollywood, es una joven nacida en Hawái, de madre japonesa y padre irlandés. Por otra parte, el Jesús que se construye en el film es el Jesús del amor que lucha por liberar a los oprimidos. En definitiva, distintos elementos propios del mundo hippie inundan esta nueva visión de los evangelios.

Y es que en la década de 1960, en los Estados Unidos, nació un movimiento que entrelazaba el mundo hippie con el cristianismo: el *Jesus People Movement*. Este movimiento se inició a raíz de la unión de hippies con grupos de diversas iglesias evangélicas, configurándose un movimiento que fusionaba algunos de los valores de la contracultura juvenil del momento con valores religiosos de la piedad protestante, liberados de ataduras con las jerarquías eclesiásticas y apostando por una relación personal, íntima y libre con la religión. En muchos casos se trataba de jóvenes que encontraron en Jesús un camino para salir de las drogas. No obstante, el movimiento también integraba a personas que, procedentes del mundo religioso, buscaban una espiritualidad más libre y acorde a los gustos y tendencias de la juventud norteamericana del momento. Este movimiento, que cambió las drogas y la libertad sexual por el amor a Jesús, la paz y el gozo de la lectura de las Escrituras, no fue un movimiento homogéneo ni con un líder definido. En resumen, el movimiento fue el resultado de la fusión de la ética evangélica con los movimientos juveniles de la época, dando lugar a una nueva forma de experimentar la religión y reencontrarse con la figura de Jesús.⁴⁹⁸

Desde el principio, la música fue un elemento central en el movimiento, en parte debido a que muchas de las personas que lo integraban eran artistas que dirigían ahora sus prácticas musicales a la experiencia religiosa. Al mismo tiempo, los jóvenes que formaban parte del movimiento tenían la necesidad de contar con producciones musicales acordes a los gustos del momento que sintonizaran con sus creencias. De este modo, la cultura juvenil de la época se combina con la nueva religiosidad, utilizando todos los elementos propios de la cultura del momento para difundir su mensaje [fig.213]. Si para los hippies Woodstock supuso un punto de encuentro trascendental, convertido en emblema de todo el movimiento, el *Jesus People Movement* tuvo su «*Godstock*» con el

⁴⁹⁸ BUSTRAAN, Richard A., *The Jesus People Movement: A Story of Spiritual Revolution among the Hippies*, Eugene, Wipf and Stock Publishers, 2014, pp. XVII-XX y pp. 27-29.

Explo'72, el Woodstock cristiano, festival ideado por Bill Bright y en el que se contó con la participación de Johnny Cash y June Carter [fig.214].⁴⁹⁹



Fig.213.



Fig.214.

Así, se pone en conexión también a Johnny Cash y su película con la nueva religiosidad de signo evangélico. El propio Cash fue, a mediados de los 60, un adicto a los narcóticos, adicción que puso en peligro su carrera y causó la ruptura de su primer matrimonio. Gracias a la ayuda de su compañera musical, June Carter, y al encuentro con esta nueva religiosidad, Cash relanzó su carrera alcanzando grandes éxitos en la década de 1970, momento en que realiza su película. En relación a ello, distintos especialistas en el cantante, indican que el film de Cash, además de reforzar su imagen como cristiano, sirve al artista para expresar su fe, reinterpretar las Escrituras y agradecer y alabar, públicamente, la capacidad de perdón de Jesús ejemplificada en su propia historia de redención. En definitiva, Cash, que durante su peor momento había hecho públicos sus propios demonios, agradece su propia salvación en una película en la que las letras cristianas son reinterpretadas con la sonoridad del country.⁵⁰⁰

De este modo, ambas películas están en conexión con un movimiento que apuesta por una relación personal con Jesús y sus enseñanzas, organizados en grupos en los que se promulgaba una mayor libertad espiritual. Al mismo tiempo, ambas películas presentan planteamientos discursivos alejados de las clásicas epopeyas bíblicas, interpretando los textos con libertad. Se trata de un periodo de renovación, de perspectivas heterodoxas a la hora de presentar la vida y mensaje de Jesús, utilizando la música como herramienta fundamental. En este orden de cosas, ¿la visión que se propone de María Magdalena supone también una renovación? Como se ha mostrado en las páginas anteriores, en

⁴⁹⁹ GALILEY, Shimon, *Jesus Music. The Story of the Jesus Movement and Evaluation of its Musical Impact*, Senior Honor Thesis, Liberty University, Lynchburg, 2011, s.p., disponible en <https://goo.gl/WQUwDd> [Última consulta 14/05/2016].

⁵⁰⁰ La vida de Johnny Cash puede consultarse en la propia página web del artista <http://www.johnnycash.com/biography.html> [Última consulta 14/05/2016]. Véase también STREISSGUTH, Michael, *Johnny Cash: The Biography*, Filadelfia, Da Capo Press, 2007, pp. 180-184 y HOLMES, Thomas A., «JC: Johnny Cash and Faith», en HOLMES, Thomas A. y HARDE, Roxanne (eds.), *Walking the Line: Country Music Lyricists and American Culture*, Lanham, Lexington Books, 2013, pp. 51-56.

Jesucristo Superstar, la construcción de la Magdalena continúa en su (con) fusión con otras mujeres del evangelio y es considerada como una pecadora. No obstante, como ya sucedía en algunos de los films analizados en el apartado anterior, María Magdalena adquiere mayor presencia como seguidora de Jesús y, además, en el film de Jewison, es la que ofrece ayuda y bienestar al protagonista, la que le comprende y le ayuda a soportar el peso del liderazgo. Asimismo, la mujer está enamorada de Jesús, cuestión que también supone una novedad, aunque, a diferencia de lo que sucederá en películas posteriores, no se trata de un amor correspondido. Si en la obra de Norman Jewison María Magdalena es una prostituta, en la de Johnny Cash la mujer es definida como una pecadora atormentada que necesita del amor de Jesús para liberarse de los demonios que la poseían. Así, aunque no es explícita su relación con cuestiones sexuales, sí que es entendida como una mujer que debía limpiar su alma, modificar su comportamiento y tomar un nuevo rumbo guiado por las enseñanzas del que le posibilita la redención.

No sólo estas películas y la música procedente del *Jesus People Movement* hacían referencia a Jesús. De un carácter muy distinto es el tema creado por el grupo Jefferson Airplane «*Son of Jesus*», perteneciente a su álbum *Long John Silver* (1972). En este caso, la canción hace referencia al hijo que Jesús tuvo con María Magdalena, indicándolo de manera explícita en la letra de la canción. Originalmente, el título de la canción era «*The Bastard Son of Jesus*», pero el primer término fue mutilado, al igual que una de las frases de la canción, «*So you think Jesus never balled a lady*», que tuvo que ser reformulada: «*So you think Jesus smiles a lady*». Una situación similar sucedió con otro de sus temas, «*Easter?*», en el que el grupo musical criticaba duramente a la Iglesia católica.⁵⁰¹ De este modo, el grupo que había actuado tres años antes en Woodstock con su famoso tema «*Somebody to love*», dirigían parte de su trabajo a realizar una revisión crítica de las concepciones sobre Jesús y un ataque a las jerarquías eclesíásticas. Pero no sólo en el mundo el rock aparece la mujer de Magdala, en la Italia de los años 70, el cantautor Antonello Venditti, incluye en su álbum *Ullàlla* (1976) la canción «*Maria Maddalena*», con el que trata el tema de la prostitución. Años antes, en 1967, Simon & Gafunkel crearon, para el film *El graduado* (Mike Nichols, *The Graduate*), el tema «*Mrs. Robinson*», con el que insistían a la protagonista –interpretada por Anne Bancroft, la actriz que hace el papel de María Magdalena en la película de Zeffirelli– que podía ser

⁵⁰¹ TAMARKIN, Jeff, *Got a Revolution! The Turbulent Flight of Jefferson Airplane*, Nueva York, Atria Books, 2003, p. 254.

perdonada por Jesús. De este modo, las temáticas religiosas se difuminan por los distintos campos artísticos y, entre ellos, la música.

3.2.3. Brian y Jesús, Judith y María Magdalena en *La vida de Brian* (Terry Jones, 1979)

En este contexto de heterodoxias y visiones personales, aparece la comedia de tonos bíblicos *La vida de Brian* (Terry Jones, *Life of Brian*, 1979). En el film, creación del grupo Monty Python, se narra la vida de Brian de Nazareth en la Judea del siglo I. Mientras que en las películas anteriormente analizadas, el personaje de María Magdalena se insertaba en narraciones sobre Jesús o hacía aparición a través de sus herederas, en este caso la situación planteada es diferente. Es por ello que, en primer lugar, se trata la figura de Brian con el objetivo de averiguar qué es Brian respecto a Jesús y, a continuación, se realiza la misma operación con el personaje de Judith para, de este modo, detectar las posibles referencias a la Magdalena.

La película comienza con los Reyes de Oriente que, por error, llegan al establo en el que ha nacido Brian. Cuando se dan cuenta de la equivocación, recogen los regalos y se dirigen al establo correcto. Tras este breve episodio, aparecen los títulos de crédito que presentan la misma tipografía que había empleado Nicholas Ray [fig.215,216]. La siguiente escena sitúa la acción en el año 33 d.C., también en Judea, en el momento en que Brian y su madre, Mandy, escuchan desde la lejanía el sermón de la montaña. Más adelante, se vuelve a hacer referencia a Jesús por parte del leproso que ha sido sanado. Desde entonces, no se realiza ninguna otra alusión explícita a Jesús en todo el film. No obstante, Brian, tras unirse al Frente Popular de Judea, sin quererlo, se convierte en su líder, es considerado como el Mesías y termina siendo crucificado.

Junto a Mandy, el protagonismo femenino lo tiene Judith, miembro del grupo revolucionario. Mientras que Brian es un joven dominado por su madre, Judith es una mujer independiente que se relaciona de igual a igual con sus compañeros. Entre los objetivos de la agrupación revolucionaria, se encuentra la liberación de la dominación romana, las críticas a la religión y el rechazo a las actitudes sexistas, todo ello siempre en clave de humor. Judith centra su vida en la revolución, siendo su actividad militante dentro del grupo el elemento que guía sus acciones [fig.217]. Brian se une al Frente, y cuando está a punto de ser capturado por los soldados romanos, es Judith quien lo salva. Tras una serie de peripecias de Brian por el desierto, termina convirtiéndose en el amante

de Judith. La madre de Brian los descubre en la cama y, frente al miedo de Brian por las reprimendas de Mandy, es Judith la que se enfrenta a ella [fig.218].



Fig.215.

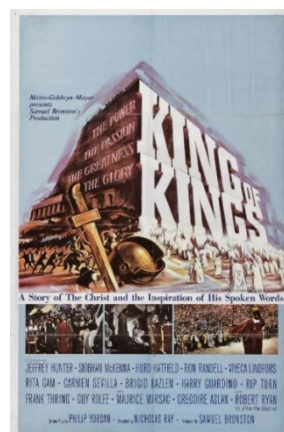


Fig.216.



Fig.217.



Fig.218.

El núcleo argumental de la película emerge en el momento en que la población, fruto de la histeria colectiva, malinterpreta las palabras de Brian entendiéndolo como el Mesías. El protagonista, en un intento de deshacer la confusión, les indica que deben pensar por sí mismos en lugar de seguir a un líder. Estas palabras transforman a Judith, quien, en ese momento, se hace consciente de que hay otras formas posibles de llevar a cabo la revolución. Brian, a pesar de la ayuda de su compañera, finalmente es detenido por los romanos. Frente a la inutilidad de los miembros del Frente Popular Judaico, Judith mueve a la multitud para intentar liberar a Brian aunque termina fracasando. Cuando Brian está en la cruz, su última esperanza de ser liberado reside en la llegada de Judith. Por el contrario, la mujer, más interesada en la lucha anti-imperialista, considera que Brian debe morir crucificado y convertirse en mártir de la revolución para, de ese modo, dar un impulso a sus actividades libertadoras. Finalmente, Brian es crucificado en una escena que nada tiene que ver con las tradicionales crucifixiones repletas de dramatismo, sino que, al amparo de la canción «*Always Look on the Bright Side of Life*», se otorga una nueva dimensión a la muerte del crucificado.

Dicho esto, la primera cuestión consiste en dilucidar si Brian es Jesús o si, simplemente, es un personaje creado como parodia del mismo, ya que, en función de ello, se podrá entender, o no, a Judith como María Magdalena.⁵⁰² A pesar de que los miembros del grupo Monty Python indican que Brian no es Jesús, hay numerosos elementos que permiten realizar una conexión entre ambos personajes. Bien es cierto que en la propia película aparece el mismo Jesús que, junto a Poncio Pilatos, se constituyen como los únicos personajes extraídos del Nuevo Testamento. Jesús aparece, en la lejanía, en los primeros minutos de la película, de manera que queda distinguido como un personaje diferente. Así, hay quienes califican la película como una comedia bíblica en la que Brian no es Jesús sino un contemporáneo suyo con el que comparte contexto.⁵⁰³ Otros autores, sin afirmar si Brian es Jesús o no, ponen de relevancia las similitudes entre la película de los Monty Python con otras producciones sobre Jesús, como el nacimiento en un establo o la crucifixión.⁵⁰⁴

En esta misma línea, pero de manera más explícita, hay quienes insisten en los numerosísimos paralelismos entre la vida de Jesús y la de Brian, añadiendo a los ya mencionados, el modo en que son conocidos: Jesús de Nazareth y Brian de Nazareth, las enseñanzas dadas por ambos, la condena a muerte por ser miembros movimientos subversivos... Richard Burridge considera que Brian es y no es Jesús al mismo tiempo. Dicho en otras palabras, Brian podría ser el Jesús histórico pero no el Cristo de la fe. En opinión de este autor, la película muestra cómo determinados tipos de religiosidad terminan creando figuras santas o mesiánicas, de lo que Brian sería un ejemplo.⁵⁰⁵ James G. Crossley añade otro elemento al indicar que Brian estaría representando a un Jesús construido a partir de las visiones subversivas que del Jesús histórico se han dado, cuestión que los Monty Python conocerían a raíz del estudio que llevaron a cabo sobre los evangelios y otras fuentes del cristianismo, como los Manuscritos del Mar Muerto, para preparar la película.⁵⁰⁶ En definitiva, todos ellos coinciden en entender a Brian si no

⁵⁰² La misma operación podría realizarse para Mandy, la madre de Brian, y María, la madre de Jesús.

⁵⁰³ TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, pp. 157-169.

⁵⁰⁴ TELFORD, William, «*Monty Python's Life of Brian and the Jesus Film*», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *Jesus and Brian: Exploring the Historical Jesus and his Times via Monty Python's Life of Brian*, Londres–Nueva York, Bloomsbury T&T Clark, 2015, pp. 38-39.

⁵⁰⁵ BURRIDGE, Richard A., «The Church of England's *Life of Python* – or 'What the Bishop Saw'», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *op. cit.*, pp. 61-62. Philip R. Davis da la vuelta a la cuestión planteando la posibilidad de que Jesús, en su momento, fuera una especie de Brian, es decir, una figura convertida en Mesías por los deseos de la multitud, véase DAVIS, Philip R., «The Gospel of Brian», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *op. cit.*, pp. 120-121.

⁵⁰⁶ CROSSLEY, James G., «Life of Brian or Life of Jesus? Uses of Critical biblical Scholarship and Non-orthodox Views of Jesus in Monty Python's *Life of Brian*», *Relegere: Studies in Religion and Reception*,

como un posible Jesús histórico, sí como un personaje con una vida llena de paralelismos con la de Jesús.

¿En qué lugar deja esta situación a Judith? Para William Telford, el personaje de Judith puede remitir tanto a María Magdalena como a Judas. El vínculo con la primera, según este autor, se produciría por su relación con Jesús, mientras que al segundo por ser su nombre la forma femenina de Judas además de por la traición perpetrada, aunque Judith lo haría «con la inocencia de la devota revolucionaria».⁵⁰⁷ Adele Reinhartz vincula también a Judith, aunque matizando el tipo de traición, con Judas, mientras que Richard Walsh encuentra distintos nexos con María Magdalena.⁵⁰⁸ Amy-Jill Levine relaciona a la Judith de los Monty Python con las mujeres sabias de la cultura judía, como Déborah (Jueces 4-5) y la propia Judith de Betulia, mujeres que actúan en contextos problemáticos en los que la ineptitud de los hombres sólo es remediada por la acción de las mujeres. Lo mismo sucede con la Judith de Brian que, inmersa en un grupo de hombres, es la única que pone por delante la acción a la discusión, mostrándose como el personaje más inteligente, siendo la más práctica y subversiva, tanto en sus discursos como en sus acciones.⁵⁰⁹

Por lo tanto, si la vida de Brian corre paralela a la de Jesús, la de su compañera Judith puede entenderse, en algunos aspectos, paralela a la de María Magdalena. Así, Judith es una mujer que no depende de ningún varón, no se le conoce padre, hermano o marido, al igual que sucede con María Magdalena en los evangelios canónicos. Además, ella es un personaje muy cercano a Brian, cuestión que suele aparecer en muchas de las películas sobre la vida de Jesús. Como sucedía en el film de Norman Jewison, en la obra de los Monty Python, Judith es la que ayuda a Brian en los momentos de máxima tensión, siendo su liberadora en algunas de las ocasiones. Asimismo, ella pide entre la multitud que liberen a Brian cuando Pilatos está ofreciendo que uno de los reos sea salvado [fig.219], del mismo modo que hacía la Magdalena de Zeffirelli.⁵¹⁰ Por otra parte, a diferencia de las dramáticas crucifixiones propias de las películas sobre Jesús, en el caso

vol. 1, nº 1, 2011, pp. 93-98. Respecto a las relaciones entre la película y los manuscritos del Mar Muerto véase BROOKE, George J., «Brian as a Teacher of Righteousness», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *Jesus and Brian...*, pp. 172-189.

⁵⁰⁷ TELFORD, William, «Monty Python's *Life of Brian* and the Jesus Film», pp. 38-39.

⁵⁰⁸ REINHARTZ, Adele, *Jesus of Hollywood...*, p. 168 y WALSH, Richard, «Monty Python's *Life of Brian* (1979)», en REINHARTZ, Adele, *Bible and Cinema: Fifty Key Films...*, pp. 187-192.

⁵⁰⁹ LEVINE, Amy-Jill, «Beards for Sale: the Uncut Version of Brian, Gender and Sexuality», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *op. cit.*, pp. 224-242.

⁵¹⁰ La imagen de la obra de Zeffirelli corresponde a la fig.176 que se encuentra en la página 265 del presente capítulo.

de la de Brian, el único que es consciente del drama de la situación es el propio protagonista, ya que Judith considera su muerte en la cruz como un aliento para la causa revolucionaria. De este modo, Judith se sitúa a los pies de la cruz pero en un estado de ánimo muy diferente al de las Magdalenas de otras películas [fig.220]. Mientras que María Magdalena es, en las películas tradicionales sobre Jesús, la que anuncia la resurrección del mesías, Judith es la que utiliza la muerte de Brian como impulso para la lucha anti-imperialista.



Fig.219.



Fig.220.

De este modo, aun desde posturas que consideren que Brian no es Jesús ni Judith María Magdalena, los vínculos entre los personajes son evidentes, tanto en lo que a la narración bíblica se refiere como en lo concerniente a otros *biopics* de Jesús. Además, se aprecia también un vínculo entre la Judith de la película y la mujer de Magdala de los evangelios no admitidos en el canon. En el film de los Monty Python, Judith es el personaje más inteligente y sagaz del grupo –como en el *Evangelio de María* y en el *Diálogo del Salvador*–, la líder y devota revolucionaria –*Evangelio de María*, *Evangelio de Felipe* y *Pistis Sophia*–, fiel a la causa hasta el final. Pero no sólo eso, al igual que en los evangelios extra-canónicos, ella es la que interpreta las palabras de Brian, adecuándolas a los objetivos de la revolución. Junto a ello, es su amante, relación que en capítulos anteriores se mostraba como posible vía interpretativa de algunos de los textos no admitidos en el canon, especialmente del *Evangelio de Felipe* cuestión que, como se ha mostrado, también aparece en una de las canciones del grupo Jefferson Airplane.

Con estas líneas, no se busca la afirmación rotunda de que Judith sea María Magdalena, sino poner de relevancia cómo, al igual que existen paralelismos entre Brian y Jesús, también los hay entre Judith y la mujer de Magdala. El personaje de Judith permite presentar a una mujer, en la Judea del primer siglo, liberada sexualmente, activa políticamente y comprometida socialmente. A diferencia de lo que sucederá con películas posteriores, la relación de amantes entre Judith y Brian no supone una atadura para la mujer, ya que, como afirma Amy-Jill Levine, «su interés por Brian se debe más a su

política que a su pene».⁵¹¹ Al mismo tiempo, la película hace una parodia del fervor religioso en la Judea del primer siglo así como de las grandes epopeyas bíblicas como las creadas por Ray o Zeffirelli, pero también de aquéllas que tienen el contexto de Jesús como telón de fondo. Es por ello que a los ejemplos de estos dos directores habría que añadir, como apuntan T. Lindvall, J. D. Bounds y C. Lindvall, la parodia que se hace de la película *Espartaco* (Stanley Kubrick, *Spartacus*, 1960) con la escena final de los Monty Python en la que todos los crucificados afirman ser Brian.⁵¹²

Con estos ejemplos, se muestra cómo el grupo cómico subvierte tanto aspectos religiosos como cinematográficos, en una época en la que no sólo se estaban dando visiones personales de Jesús sino que se retomaban las grandes superproducciones sobre su vida. En este estado de cosas, Judith se convierte, de entre los films analizados hasta ahora, en el personaje más transgresor superando a la Katerina de Jules Dassin. ¿Cómo se hace esto posible? La respuesta reside en el poder subversivo de la parodia y, en concreto, en la capacidad transformadora de la risa. Peter L. Berger, en su libro *Risa Redentora*, indica las íntimas relaciones entre las esferas de lo sagrado y de lo cómico, apuntando cómo ambas pueden convertirse, al ser introducidas en el orden social establecido, en dispositivos que actúan como disruptivos de la aparente solidez del orden social. De este modo, lo cómico se convierte en «una amenaza potencial (...) para el orden social» por su capacidad de rebelión y sublimación de las ideas dominantes de cada momento.⁵¹³

De hecho, la película de los Monty Python atacó a las ideas y jerarquías dominantes, como demuestran las numerosas protestas que surgieron a raíz de la película.⁵¹⁴ Según Peter L. Berger, «la broma ayuda a mitigar clasificaciones y jerarquías sociales»⁵¹⁵ y, precisamente por ello, se hacen posibles, en la película dirigida por Terry Jones, las distintas alteraciones en las cuestiones de género. ¿Significa esto que los Monty Python crean el personaje de Judith como reivindicación de la lucha feminista? La respuesta es no, ya que, como afirma Levine, los Monty Python «no son conocidos como

⁵¹¹ Esta autora interpreta la escena de la crucifixión como una alusión a las críticas que tuvo el cristianismo en los primeros siglos por parte de algunos autores como Celso, quien situaba el origen del cristianismo en la exacerbada religiosidad de un grupo de mujeres histéricas, LEVINE, Amy-Jill, «Beards for Sale: the Uncut Version of Brian, Gender and Sexuality», pp. 240-241.

⁵¹² LINDVALL, Terry, BOUNDS, J. Dennis *et. al.*, *Divine Film Comedies: Biblical Narratives, Film Subgenres, and the Comic Spirit*, Nueva York, Routledge, 2016, p. 158.

⁵¹³ BERGER, Peter L., *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1998, pp. 119-131.

⁵¹⁴ Para las reacciones contrarias a la película véase CROSSLEY, James G., *op. cit.*, p. 95 y TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, pp. 168-169.

⁵¹⁵ BERGER, Peter L., *op. cit.*, pp. 119-131.

ejemplos de causas feministas. Aunque cuestionan las convenciones, no lo hacen relacionado con temas de género y heteronormatividad, aunque tampoco buscan reforzarlas».⁵¹⁶ Levine sustenta su afirmación en los comentarios de Sue-Jones Davis, la actriz que interpreta a Judith, en los que calificaba a los Monty Python como un grupo de hombres blancos de clase media que en ningún momento tenían en cuenta a las mujeres a la hora de crear sus obras.⁵¹⁷ No obstante, aunque en los creadores del film no existieran reivindicaciones de género, la cuestión es que, con su humor, en donde lo irreverente no encuentra fronteras a la hora de señalar objetos de burla, unido a su concepción de la inutilidad de la vida en clave cómica, crean un personaje que desafía los estereotipos de género de la Judea del siglo I y que parece encajar con las activistas de la década de 1970.

Por lo tanto, la Judith de *La Vida de Brian* entra en conexión con los movimientos feministas de los años 70, por su activismo contra la opresión, su liberación sexual y su independencia. En esta época, el feminismo de la segunda ola se hace patente también en el terreno artístico, siendo buena muestra de ello la instalación realizada por la artista norteamericana Judy Chicago, quien pone en conexión feminismo-religión-arte [fig.221]. En *The Dinner Party*, Judy Chicago, alrededor de una gran mesa en forma de triángulo equilátero —símbolo a la vez de la igualdad y de la feminidad—, coloca los platos para treinta y nueve mujeres de la historia; trece en cada lado, el mismo número de personas sentadas en la última cena de Jesús, pero también de las componentes de los aquelarres medievales. En el interior de este triángulo inscribe los nombres de otras 99 mujeres en un intento, no poco criticado dentro del feminismo por su visión monolítica de lo femenino, de subrayar una historia femenina y rellenar el vacío que encuentran las mujeres al mirar al pasado.

Con esta instalación, Chicago representa también la progresiva opresión de la diosa femenina por el Dios masculino. La instalación está en consonancia con una de las vías abiertas por los feminismos de la época: la reescritura de la historia en clave femenina, distanciándose de la hegemónica «History» (*His-story*) para iniciar una «Herstory» (*Her-story*).⁵¹⁸ Junto al desarrollo de la «Herstory» se produce también el de la teología feminista y su propuesta de una «Thealogy» en lugar de la tradicional

⁵¹⁶ LEVINE, Amy-Jill, «Beards for Sale: the Uncut Version of Brian, Gender and Sexuality», pp. 224-226.

⁵¹⁷ Los comentarios de Sue-Jones Davis pueden consultarse directamente en HILL, Emily, «The amazing Life of Brian's girlfriend: From her naked film roles and the jailing of her hex-husband to becoming Mayor of Aberystwyth», *Daily Mail*, 27 Agosto 2011, s.p., disponible en <https://goo.gl/kIKo24> [Última consulta 07/03/2017].

⁵¹⁸ MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 72-77.

«Theology». Otras artistas retoman también pasajes del evangelio en los que la presencia de María Magdalena es notable. Éste es el caso de Dorothea Rockburne quien, dentro de la corriente abstracta, realiza una interpretación del *Noli me tangere* creada a partir de formas triangulares [fig.222]. Es en esta misma época cuando surgen también representaciones de mujeres crucificadas, *Cristas*, en las que la presencia del cuerpo femenino en la cruz se utiliza, entre otras cosas, para denunciar la violencia que la cultura patriarcal ejerce sobre las mujeres [fig.223,224].



Fig.221. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979, Brooklyn Museum, Nueva York.



Fig.222. Dorothea Rockburne, *Noli me tangere*, s.l., 1976.



Fig.223. Edwina Sandys, *Christa*, s.l., 1975.



Fig.224. Almuth Lutkenhaus-Lackey, *Crucified Woman*, s.l., 1976.

3.2.4. Recreaciones del proceso y la pasión de Jesús

Al igual que sucedía con la *Passion Play of Obermmegau* (1898), en algunas de las películas de estos años aparecen también, de distintos modos, recreaciones de la pasión de Jesús y de su proceso. Aunque, tal y como se verá en las páginas siguientes, se trata de producciones que presentan perspectivas y objetivos diferentes, todas ellas son actualizaciones de un mismo tema, por lo que se ha optado por presentarlas en un mismo apartado. De este modo, las producciones elegidas son: *Andrei Rublev* dirigida por Tarkovski (1966), la película mexicana *Cristo 70* (Alejandro Galindo, 1969), *Proceso a Jesús* (Saénz de Heredia, 1975) y, por último, *El Elegido. El Cristo de Iztapalapa* (Servando González, 1975). A ellas se añade un film que es una reactualización heterodoxa de la figura de Jesús, dirigida por Rafael Corkidi en 1975: *Auandar Anapu. El hombre que bajó del cielo*. En todas estas producciones, a pesar de su heterogeneidad, diferencias cronológicas, geográficas, temáticas y de las concepciones cinematográficas de los directores, se construye a María Magdalena en el contexto de los últimos momentos de Jesús antes de su muerte.

La película de Tarkovskyi está dividida en una serie de capítulos que relatan la vida del artista y de las gentes en la Rusia medieval. El tercer capítulo lleva por título «La Pasión según Andrei (1406)», en el que el protagonista, junto a sus compañeros, dialogan sobre el bien, el pecado y otras cuestiones del Nuevo Testamento. Andrei insiste, enérgicamente, en la importancia del arrepentimiento y, a medida que habla, se muestra, en un paisaje nevado, la recreación de una pasión de la que «es imposible decir si es una realidad espiritual o una representación».⁵¹⁹ Jesús, camino del calvario, es seguido por dos mujeres, la Virgen y la Magdalena [fig.225]. A través de la voz de Andrei, se interpreta el sentido de la crucifixión: «La muerte en la cruz estaba predeterminada. Su crucifixión y muerte fueron obra de Dios». María Magdalena aparece, primero, abrazando fuertemente las piernas de Jesús y, luego, como es propio de su tradición cultural, a los pies de la cruz, siendo mostrada como esa figura llorona que contrasta con la serenidad de la Virgen [fig.226,227]. Aunque la recreación de la pasión se reduce a esos breves planos, en el capítulo siguiente —«La fiesta (1408)»— se produce una falsa crucifixión del protagonista, quien ha sido capturado por los paganos que se disponen a celebrar uno de sus ritos. Así, colgado con los brazos en forma de cruz, en este caso no hay mujer que

⁵¹⁹ HAYDOCK, Nickolas, *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*, Jefferson, McFarland, 2008, p. 52. Este autor considera que el *Via Crucis* representado es una parodia directa de la *danse macabre* del final de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) de Bergman.

llore a sus pies, sino una pagana, totalmente desnuda, que le abraza, le besa y termina liberándole. La mujer, llamada Marta, habla con Andrei sobre el amor, siendo ella quien, más allá de la religión, insiste en que el amor es lo verdaderamente importante, sea del tipo que sea [fig.228,229]. Con esta escena se muestra cómo «la imitación de Cristo por parte de Andrei revela sus fragilidades y debilidades humanas».⁵²⁰ Una vez liberado y reunido con sus compañeros, Andrei ve cómo Marta es perseguida y él, a diferencia de lo que la mujer había hecho, no realiza ningún gesto para ayudarla.



Fig.225.



Fig.226.



Fig.227.



Fig.228.



Fig.229.

En 1969, en México, una película totalmente diferente a la de Tarkovski presenta, como argumento principal, la recreación de la pasión en la localidad de San Andrés. Allí llegan un grupo de jóvenes huyendo de la policía tras haber cometido un robo. El protagonista, Raúl, es elegido para interpretar a Jesús. Se trata del film dirigido por Alejandro Galindo *Cristo 70*, cuyo argumento principal es la redención de Raúl gracias a su interpretación de Jesús en la pequeña localidad en la que se refugia. Allí conoce a Judith, la joven encargada de encarnar el papel de María Magdalena que, en palabras de uno de los personajes, es «la pecadora hermana de Marta». Durante los preparativos de la pasión, surge una gran atracción entre Judith y Raúl que, a punto de besarse, son

⁵²⁰ HAYDOCK, Nickolas, *op. cit.*, p. 53.

interrumpidos por la caída de un crucifijo al suelo, suceso que supone un cambio en sus actitudes durante el resto de la película. Judith en ningún momento es presentada como una heredera de María Magdalena, sino como una joven obediente y dedicada a las tareas preparatorias de la pasión que se inicia con la última cena.

El cura del pueblo, funcionando como narrador, explica que Jesús «instituyó el perdón de los pecados, pues perdonó a esa pecadora que era Magdalena» y que «por el amor espiritual que aquella mujer le profesaba (...) la perdonó y le permitió postrarse ante él y que le lavara los pies». Judith, en su interpretación de María Magdalena, realiza la unción descubriendo sus cabellos para secar los pies de Jesús [fig.230,231]. Ya en el exterior, en el lugar donde se produce la crucifixión, convergen la historia de Jesús y la de Raúl: uno de sus compañeros, que se articula como heredero de Judas, ha traicionado al protagonista al avisar a la policía y acusarle como el cabecilla del atraco con el que se iniciaba la película. Con Raúl como Jesús en la cruz, el traidor le clava una navaja en el costado. El protagonista acepta su destino al entender que sólo la muerte le otorgará la redención, mientras que Judith/María Magdalena clama para que le ayuden [fig.232]. Finalmente, el protagonista muere en la cruz a la que se abrazan su madre y Judith/Magdalena [fig.233].



Fig.230.



Fig.231.



Fig.232.



Fig.233.

Seis años después, en el mismo México, se estrena otra película sobre la recreación de la pasión: *El Elegido. El Cristo de Iztapalapa* (1975), dirigida por Servando González. En este caso, a diferencia de la obra de Alejandro Galindo, el personaje que en la pasión representa a la Magdalena sí que se configura como heredera de la mujer de Magdala. La película se inicia con Andrés rechazando representar a Jesús, por lo que recibe una paliza y, malherido, tan sólo es socorrido por Paz, la elegida para representar a María

Magdalena, con la que inicia una relación de la que nacerá un hijo [fig.234,235]. Paz es considerada por la comunidad como una prostituta ya que, sin estar casada, tiene cuatro hijos de cuatro hombres diferentes. Ante la desaparición de Andrés, escondido con la ayuda de Paz mientras se recupera de las heridas, se elige a un sustituto para la pasión. Durante la recreación, multitudinaria y retransmitida por los medios de comunicación, avisan a Paz de que su hijo, Andresito, nacido de la relación con Andrés, ha muerto. Este acontecimiento provoca que el protagonista salga de su escondite y se encuentre con Paz y el niño muerto. La mujer, entre sollozos, revela la verdad de su vida: «yo no soy una puta, yo no perdí la fe, me la arrancaron cuando tenía doce años». Esta confesión conmueve a Andrés, quien promete a Paz que si ella le perdona, él hará de Jesús hasta las últimas consecuencias. Así, Andrés provoca su propia muerte durante la crucifixión, siendo Paz, su compañera, la única consciente de lo que realmente sucede [fig.236,237].



Fig.234.



Fig.235.



Fig.236.



Fig.237.

La recreación de la pasión que se muestra en el film concuerda, como el título de la película indica, con la pasión de Iztalapa, representada cada año en este barrio de México D.F. Sus orígenes se encuentran en la época virreinal, en el teatro evangelizador de los franciscanos. A mediados del siglo XIX se recuperó la tradición y, desde principios del siglo XX, se ha convertido en un evento seguido por multitud de personas ya sea por estar presentes en el lugar como a través de los medios de comunicación.⁵²¹ En este

⁵²¹ GÓMEZ VILLEGAS, María P., «Semana Santa en Iztapalapa. Un patrimonio preservado desde la comunidad», 2° *Encuentro Nacional de Gestión Cultural. Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural*, Tlaquepaque, Jalisco, octubre, 2015, pp. 2-5. Véase también el relato de lo sucedido durante la recreación de 1975 en DAMEN, Frans y JUDD ZANON, Esteban (eds.), *Cristo crucificado en los pueblos de América latina. Antología de la religión popular*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1992, pp. 77-78.

contexto, Paz, la protagonista del film, aparece directamente como heredera de la Magdalena mítica por su vida de pecado. Ella es reconocida, en numerosas ocasiones, como una Magdalena por el resto de personajes. A diferencia de películas anteriormente analizadas, la actriz que interpreta a la Magdalena está muy lejos de los cánones de belleza establecidos. Asimismo, otro aspecto que la diferencia de su antecesora, es que la suya no es una historia de redención, dado que sufre el drama de la marginación, el fallecimiento de un hijo y, finalmente, la muerte de su amante en la cruz. De este modo, se trata de una heredera que tan sólo adquiere los tintes negativos de pecado de su predecesora sin lograr la redención, siendo constituida como una mujer caída que no alcanza la salvación.

Estas dos películas mexicanas, *El elegido* y *Cristo 70*, hay que insertarlas en la misma época que *Jesús Nuestro Señor*, comentada en apartados anteriores. A ellas hay que añadir otra producción mexicana, *Auandar Anapu. El hombre que bajó del cielo* (Rafael Corkidi, 1975). Este film tiene como argumento central no la vida de Jesús con intentos de fidelidad, ni tampoco una recreación de la pasión, sino que el relato se centra en Auandar Anapu, el protagonista que se configura como heredero de Jesús. Así, es representado como un nuevo Jesús que lucha por los derechos de los campesinos y trabajadores, emitiendo discursos que instan a la unión de los proletarios para derrocar el caciquismo. Auandar, quien es capaz de realizar milagros —como el de resucitar a los muertos—, tiene una vida totalmente terrenal, asistiendo a fiestas en las que se emborracha y ríe con sus compañeros, además de mantener relaciones sexuales. Entre sus amantes está Magdalena, una prostituta a la que salva de un grupo de hombres que se disponían a torturarla y que, milagrosamente, desaparecen de forma repentina [fig.238,239]. Las relaciones sexuales con ella son explícitas, con desnudos integrales [fig.240].

Magdalena sólo aparece durante la primera parte de la película, ya que cuando Auandar, antes de su partida para organizar la lucha, deja a la mujer en el burdel del que había sido secuestrada [fig. 241]. En el primer encuentro entre ambos, él le dice «Yo limpiaré tu cuerpo» mientras lame toda su anatomía desnuda, iniciándose la relación sexual. Aunque la presencia de la mujer se limita a los primeros momentos del film, es suficiente para mostrar un nuevo proceso de exorcismo: la relación sexual. De este modo, se presenta a un heredero de Jesús totalmente renovado pero a una Magdalena anclada en las cuestiones más pretéritas. Sin embargo, en este caso, la mujer es salvada de la tortura a la que iba a ser sometida, retornando luego a la vida en el burdel, destino que ella acepta

sin ningún tipo de drama, dando a entender que la mujer no necesita ser salvada de su oficio sino de la intolerancia de aquéllos que arremeten contra las que lo ejercen.

Por último, cabe mencionar la película española dirigida por Sáenz de Heredia *Proceso a Jesús* (1974). En este film, un grupo de judíos sefarditas se reúnen en Toledo para escenificar el proceso a Jesús, a modo de tribunal legal, para determinar si la condena fue justa o no. Entre el grupo sefardita existe un problema que se constituye como una de las principales líneas argumentales: el asesinato del marido de Sara, que a su vez es la amante de David. La joven, llena de arrepentimiento y con sentimientos de contrariedad durante toda la película, se siente culpable tanto de la infidelidad a su marido como de la muerte del mismo. Los títulos de crédito iniciales aparecen con imágenes referentes a los movimientos juveniles religiosos, con mensajes en sintonía con lo explicado páginas atrás sobre la nueva religiosidad, pero en este caso en el contexto español [fig.242,243].



Fig.238.



Fig.239.



Fig.240.



Fig.241.



Fig.242.



Fig.243.

En el comienzo de la recreación, se advierte al público allí presente que no es teatro lo que presenciarán, sino «sincera y honda revisión al proceso de Jesús de Nazaret». Ante el tribunal, María Magdalena es presentada como «la meretriz», «la pecadora», aspectos que ella no niega ya que dedica sus esfuerzos en insistir en que el amor era el verdadero mensaje y milagro de Jesús, y que éste se apenaba mucho al ver que la gente no lo comprendía [fig.244,245]. Junto a la Magdalena de la recreación, aparece, entre el público, una heredera que se reconoce a sí misma como tal: «yo, por decirlo de la mejor forma, diré que soy como una María Magdalena» [fig.246]. Esta mujer defiende a Jesús, pide al tribunal que no lo sentencie a muerte, y reconoce que la recreación del proceso, a la que era reacia a asistir, le ha conmovido. La mujer, llorando y arrepentida por su vida de pecado, dice desde el público «ya saben ustedes lo que soy». Inmersa en su particular proceso de arrepentimiento y conversión pública, encuentra en Jesús su única esperanza y refugio [fig.247]. Tras varias interpelaciones por parte del público explicando sus propias experiencias vitales y sus identificaciones con los distintos personajes del relato evangélico, se produce también el desenlace de la otra trama argumental, la muerte de Daniel. Así, la recreación del proceso a Jesús sirve como elemento catalizador de la redención tanto del público como de los propios participantes en el proceso.



Fig.244.



Fig.245.



Fig.246.



Fig.247.

Esta película es una traducción audiovisual de la obra teatral del escritor católico italiano Diego Fabbri *Proceso a Jesús* (*Processo a Gesù*, 1955).⁵²² Esta obra fue estrenada en España en 1956, bajo la dirección de José Tamayo, en el teatro El Español. Según la reseña del diario *ABC* del 21 de enero, la representación obtuvo numerosas alabanzas y un gran éxito. Al igual que en la película, «muchos de sus actores actúan y hablan mezclados con el público», relacionando sus propias experiencias con el relato evangélico. De este modo, indica la reseña, se hizo efectivo lo dicho por el propio Fabbri en un telegrama a este diario: «este proceso tiene por fin hacernos reflexionar sobre nosotros mismos», sirviendo, indica el periodista, como «instrumento de batalla polémica contra el escepticismo y la indiferencia».⁵²³ De esta forma, cada una de las temáticas o personajes tipo que aparecen en el proceso, sirven de dispositivos moralizantes para que los asistentes en el público puedan verse reflejados. En ese sentido, María Magdalena continúa funcionando como *mujer-concepto* en su asociación con el pecado y el arrepentimiento.

El tono moralizante de la obra teatral encaja a la perfección en la filmografía de Sáenz de Heredia quien, desde la década de 1940, incluía en sus producciones este tipo de mensajes en íntima relación con la doctrina católica. Así, en *El destino se disculpa* (1945), el narrador explica que las decisiones de la vida hay que tomarlas en función de «la moral cristiana y el sentido común». Lo mismo sucede en *El escándalo* (1943) donde, al final de la trama, el protagonista será consciente de que «la salvación sólo se consigue a través de la expiación, la renuncia, dejar de luchar por los bienes de la tierra para alcanzar la recompensa del cielo». Aunque el tono de las películas de Sáenz de Heredia cambian en la década de los 60, los discursos moralizantes permanecen, como sucede en sus películas protagonizadas por Manolo Escobar y Concha Velasco –*Historias de la televisión* (1964) o *Pero... ¿En qué país vivimos?* (1967)– en las que las problemáticas surgidas de la modernización del país se solucionan de manera que quedan armonizadas la tradición y la modernidad.⁵²⁴

⁵²² FABBRI, Diego, *Processo a Gesù: rappresentazione in due tempi e un intermezzo*, Florencia, Vallecchi, 1955. En la obra teatral se explica la muerte de Daniel en los campos de concentración nazis tras ser delatado. La obra de Fabbri tuvo dos adaptaciones para la televisión en la Italia de la década de 1960: la primera fue dirigida por Sandro Bolchi, emitida el 10 de mayo, y la segunda estuvo a cargo de Gianfranco Bettetini, en 1968. Para una lectura de estas obras en relación a la memoria de la Shoah véase PERRA, Emiliano, *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*, Oxford–Nueva York, Peter Lang, 2010, pp. 37-40.

⁵²³ «En el Español se estrenó “Proceso de Jesús”, de Fabbri en versión de Giuliana Arioli» *ABC*, sábado 21 enero 1956, p. 41, disponible en <https://goo.gl/wxPp6c> [Última consulta: 07/03/2017].

⁵²⁴ Para un análisis cultural de las películas españolas de esta época véase BENET FERRANDO, Vicente J., *El cine español...*, p. 210 y pp. 265-327.

Proceso a Jesús aparece en una época en la que, como consecuencia del desarrollismo iniciado en la década anterior y el surgimiento en España de la sociedad de consumo, se inició un proceso de secularización de la sociedad, no tanto en el sentido de beligerancia ante la Iglesia, sino de pasividad y desinterés hacia las prácticas religiosas, sin que ello significara, necesariamente, la supresión de las creencias en los individuos.⁵²⁵ De esta forma, el film pone en conexión la historia de Jesús con la España del momento y, así también, con las relaciones entre la juventud y la religión, como anticipaban los títulos de crédito iniciales, reactualizando y situando la obra de Fabbri en un contexto post-conciliar en el que los movimientos juveniles, especialmente los de Acción Católica, tenían un importante impacto. Es en ese estado de cosas, donde la heredera de la Magdalena mítica aparece representada en el proceso, mostrada como miembro de una relación extramarital, de lo que se arrepiente al verse reflejada en la Magdalena de la recreación. Así, mientras que esta heredera emerge en un contexto contemporáneo ligado al relato evangélico, en el apartado siguiente se muestra a una heredera que surge en un contexto que no es ni el de las narraciones de los evangelistas ni el de las recreaciones de la pasión.

3.2.5. Una heredera sin un redentor: *Woyzeck* de Werner Herzog (1979)

En el presente apartado se trata de demostrar que, al igual que en determinadas películas de la etapa del anacronocine, la película *Woyzeck*, de Werner Herzog, presenta a una heredera de María Magdalena en un contexto extra-bíblico. Este film está basado en la obra teatral homónima de Georg Büchner (1813-1837), encontrada tras la prematura muerte del autor a modo de borradores.⁵²⁶ Entre 1914 y 1922, el compositor Alban Berg había utilizado el texto de Büchner para componer su ópera *Wozzeck*. Werner Herzog, en 1979, recupera este drama social contextualizado en la Europa de la restauración para llevarlo a la pantalla. Aunque el análisis se centra en la producción cinematográfica, se incluyen comparaciones respecto a la obra teatral para, de este modo, perfilar de un modo más aproximado el personaje contaminado por la figura de la Magdalena: Marie. Ella es

⁵²⁵ Sobre la secularización de la sociedad española en estos años véase PÉREZ-AGOTE POVEDA, Alfonso, «El proceso de secularización en la sociedad española», *Revista CIDOB d'afers internacionals*, n° 77, 2007, pp. 65-82.

⁵²⁶ Tras la muerte del escritor, se encontraron cuatro borradores inconclusos de la obra, de los que se realizaron distintas versiones. El texto aquí utilizado es el elaborado por W. R. Lehnman en 1967, considerado como la versión canónica. La edición aquí consultada es BÜCHNER, Georg, ORDUÑA, Javier y CEREZO, José Luis (trad. y notas), *La muerte de Danton. Woyzeck*, Madrid, Cátedra, 1993 (1879).

una joven madre que recibe de Woyzeck, el protagonista, todo su salario para la manutención del hijo de ambos. El argumento de la obra, tanto teatral como fílmica, gira en torno al desgarró existencial del protagonista, un soldado raso atacado por la paranoia y sometido a toda una serie de perversos experimentos médicos. Formalmente, Herzog, haciendo uso de la cámara fija, obliga al espectador a centrar la mirada en la violencia psicológica de algunas de las escenas en las que, con el uso de la ralentización enfatiza el dramatismo. A continuación, se centra la atención en los momentos principales en los que se construye el personaje de Marie para, de este modo, mostrar las herencias de la Magdalena mítica.

Marie, con su hijo en brazos, es presentada junto a su vecina observando por la ventana el desfile de los militares, en donde se encuentra el que será su amante: el Tambor Mayor [fig.248]. Ante las miradas que se dirigen el militar y Marie, la vecina acusa a ésta de lasciva [fig.249]. Sentadas a la mesa, Marie siente pena por su hijo al considerarlo, en sus propias palabras, «un pobre hijo de ramera». Más adelante, con un plano americano y la cámara fija, se muestra a Marie y al Tambor Mayor en la casa de la mujer, en donde consuman la infidelidad [fig.250]. Unas escenas después, Marie aparece sentada frente al espejo admirando los pendientes que lleva puestos, regalo de su amante [fig.251]. En primer plano aparece la mesa con el espejo, quedando en segundo lugar la cocina y la cama donde duerme el niño. Tras acunar a su hijo, la mujer se sienta de nuevo frente al espejo para admirar las alhajas. Éstas se hacen visibles al espectador por medio del paso de un plano general a un primer plano con el que se muestra el reflejo de la mujer en el espejo [fig.252,253].

Ante la llegada de Woyzeck, la mujer intenta ocultar las joyas sin éxito y recurre a la mentira para justificar su origen. El hombre, resignado, entrega a Marie todo el dinero que ha cobrado. Tras la marcha del protagonista, la mujer rompe en lágrimas por la bondad de éste que contrasta con su condición de mentirosa. Más adelante, Woyzeck no podrá contener los celos y acusará abiertamente a Marie de sus infidelidades; unos celos que se acentuarán al ver a la mujer bailando con el Tambor Mayor en la taberna. De nuevo en el interior del hogar, Marie, de perfil, aparece en medio de la penumbra absorta en la lectura de la Biblia [fig.254]. Al fondo de la estancia se encuentra la ventana, lugar en donde comenzó su relación con el Tambor Mayor. Se trata de una escena de fuerte contraste lumínico, en la que únicamente el rostro de la mujer aparece iluminado. Finalmente, Woyzeck, como consecuencia de uno de sus ataques psicóticos, asesina a la mujer propinándole numerosas puñaladas en una escena ralentizada. Una vez finalizan

las puñaladas, termina también la música, quedando el sonido de los pájaros como acompañamiento del primer plano de los últimos momentos de agonía de Marie [fig.255].



Fig.248.



Fig.249.



Fig.250.



Fig.251.



Fig.252.



Fig.253.



Fig.254.



Fig.255.

En las próximas líneas, se argumenta cómo algunos de los elementos utilizados en el film convierten a Marie en una heredera de María Magdalena. En primer lugar, hay que tener presente que la obra de Herzog es una traducción audiovisual de la obra de Büchner, perteneciente a la tendencia de las obras teatrales del XIX –ya vistas en el capítulo del anacronocine– en las que las protagonistas son mujeres caídas a las que, en numerosas ocasiones, se les denominaba o entendía como Magdalenas. Tanto en la película de Herzog como en la obra de Büchner, hay abundantes citas procedentes de la Biblia. Trina Kae Young, en su tesis doctoral, reconoce cuatro tipos de citas bíblicas en los textos de Büchner –directas, modificadas, indirectas y alusiones– que cumplen distintas funciones: apoyar o introducir un tema, mejorar estéticamente el texto y autorreferenciar elementos.⁵²⁷ En segundo lugar, es necesario recordar que la Magdalena mítica, desde la Edad Media, se articula como *mujer-concepto* del pecado, la lujuria, la

⁵²⁷ YOUNG, Trina K., *Büchner and the Bible: Function, Configuration, and Development of Biblical Quotations in the Works of Georg Büchner*, Tesis Doctoral, University of Utah, Salt Lake City, 2011, p. IV.

vanidad, la belleza y el arrepentimiento; conceptos todos ellos que sirven para mostrar la herencia del personaje mítico en Marie. Por último, para el análisis de Marie, es importante realizar también una aproximación al personaje protagonista, ya que la vida y destino de Marie son inseparables de Woyzeck.

Las primeras referencias a Marie, enmarcada en una ventana, están asociadas a la lascivia y la prostitución. Estos dos conceptos han sido característicos de la Magdalena mítica iniciada por los Padres de la Iglesia. El encuadre en una ventana no es casual, dado que, entre sus diversas significaciones, se encuentra «la llamada del desconocido», en la que la mujer invita a entrar en la intimidad femenina al desconocido.⁵²⁸ Marie comete adulterio, otro de los elementos adheridos a la mujer bíblica en su (con)fusión con la adúltera (Jn 8,1-11). En el diálogo que mantienen la mujer y el amante, éste le acusa de tener al demonio en los ojos, del mismo modo que en el Nuevo Testamento se indica que María Magdalena fue curada de siete demonios. A diferencia de la sanación de la Magdalena, Marie está conforme con ser la morada del Maligno. Estos tres conceptos – lujuria, prostitución y adulterio– forman parte de la tradición cultural de la mítica mujer de Magdala. Las adúlteras, como es Marie, han sido con frecuencia castigadas duramente en las producciones culturales –piénsese especialmente en las novelas decimonónicas– teniendo, casi siempre, un trágico final, del mismo modo que le sucede a Marie.

Con la mujer frente al espejo admirando las joyas, se revela otra contaminación de la mítica Magdalena. Por medio de la puesta en escena y el juego de planos, se sugiere que, en ese preciso momento, los lujos y los placeres terrenales, representados por el espejo y las joyas, quedan por delante de la vida doméstica y familiar, ejemplificadas por la cocina y el niño en segundo plano. Así, Marie se convierte en símbolo de vanidad, tradición que cuenta con siglos de antigüedad y que en el audiovisual se iniciaba, en 1916, con el film de Antamoro. Con el primer plano de la mujer en el espejo, se enfatiza cómo la vanidad ocupa toda su mente, ya que de la escena han desaparecido las realidades de su vida cotidiana. En el film se reproduce, con algunas modificaciones, el monólogo de la mujer que Büchner trazó en la escena IV de su drama social y que Berg mantiene fielmente en su ópera:

«¡Seguro que es oro! La gente como nosotros sólo tiene un rinconcito en el mundo y un trocito de espejo, y sin embargo mi boca es tan roja como la de las grandes

⁵²⁸ BALLÓ FANTOVA, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 34.

señoras con sus espejos de cuerpo entero y sus guapos caballeros que les besan la mano. Yo sólo soy una pobre mujer». ⁵²⁹

A diferencia de la Magdalena de Caravaggio, comentada en páginas anteriores, la Marie de Herzog no tiene una hermana que le recrimine encaminándola a la conversión. El espejo cumple, en el caso del film, algunas de las funciones atribuidas a este objeto: además de vincular a la mujer con la vanidad y el pecado, es un elemento que induce a la autorreflexión, como se hace patente en el monólogo interior citado. ⁵³⁰ El arrepentimiento y la belleza son otros aspectos que relacionan a Marie con la Magdalena. El primero aparece con el llanto de Marie tras mentir a Woyzeck; el segundo, es remarcado en varias ocasiones tanto por los piropos del Tambor Mayor como por los del propio Woyzeck, siendo muy reveladora la frase que este último dirige a la mujer: «eres hermosa como el pecado. ¿Cómo puede el pecado mortal ser tan hermoso?». Así, al igual que sucedía en el film de Antamoro, la belleza terrenal y el placer que produce, es considerado como algo nocivo, cuestión que volverá a aparecer en películas posteriores. En este sentido, son los labios de Marie el elemento que más admira Woyzeck, esa misma parte del cuerpo por la que Marie, al igual que su antepasada, había pecado.

El momento clave en el que se evidencia el vínculo entre Marie y María Magdalena corresponde a la escena de la lectura de la Biblia. Concretamente, Marie se encuentra leyendo el pasaje de la mujer adúltera (Jn 8,3-11) que, recuérdese una vez más, es una de las mujeres fusionadas en el híbrido de la Magdalena mítica a la que ya habían recurrido otros cineastas como Ray y Stevens. En la escena XVI del texto de Büchner, se fusionan distintos pasajes del Nuevo Testamento entrelazados con las reflexiones de Marie:

«Marie. (*Hojeando la Biblia*): “Y no se halló engaño en su boca”. ¡Señor! ¡Señor! No me mires (*Sigue hojeando*). “...pero los fariseos le llevaron una mujer sorprendida en adulterio y la colocaron en medio”. Pero Jesús le dijo: “tampoco yo te condeno. Vete y no peques más”. (*Juntando las manos*.) ¡Señor! No puedo. Señor, permíteme tan sólo rezar (...).»

«Marie: No ha venido hoy Franz, ni ayer tampoco. (*Cierra la ventana*). “...Y poniéndose a sus pies comenzó a llorar y le mojaba los pies con sus lágrimas y con los cabellos de su cabeza se los secaba; y besaba sus pies y los ungía con perfumes”. (*Golpeándose el pecho*). ¡Todo está muerto! Señor, Redentor mío, quisiera ungirte los pies». ⁵³¹

Estas referencias aluden al pasaje de Juan ya indicado así como a Lucas 7,37-38. De este modo, las dos mujeres, Marie y la mítica Magdalena, ya no sólo comparten la

⁵²⁹ BÜCHNER, Georg, ORDUÑA, Javier y CERESO, José Luis (trad. y notas), *op. cit.*, p. 191.

⁵³⁰ Para un análisis completo de las funciones del espejo véase BALLÓ FANTOVA, Jordi, *op. cit.*, pp. 60-81.

⁵³¹ BÜCHNER, Georg, ORDUÑA, Javier y CERESO, José Luis (trad. y notas), *op. cit.*, p. 206.

ejemplificación de una serie de conceptos, sino que el personaje cinematográfico se ve reconocido en dos de las figuras que forman parte de la Magdalena mítica, reconocimiento que actúa como detonante para que la mujer se avergüence y se arrepienta. Por lo tanto, la tradicional función atribuida al espejo de producir la conciencia del sujeto y la turbación interior, en este caso es suplantada por la Biblia que actúa a modo de espejo moral. La imagen de Marie absorta en la lectura recuerda, en los atributos y la atmósfera, a las distintas obras que Georges de la Tour realizó de la Magdalena: inmersa en sus pensamientos, la mujer se sitúa en una estancia tan sólo alumbrada por una vela, teniendo frente a ella el espejo y los libros [fig.256,257]. Al mismo tiempo, la protagonista leyendo, remite también a las imágenes en las que María Magdalena se presentaba como ejemplo de la vida contemplativa, aunque en el caso de Marie, ése será el único instante de reflexión que tenga.



Fig.256. Georges de la Tour, *Magdalena penitente de la lamparilla*, 1642-1644, Musée du Louvre, París.



Fig.257. Georges de la Tour, *Magdalena penitente*, ca.1640, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

De este modo, al leer la Biblia, Marie se ve reflejada en la mítica Magdalena, al igual que sucede en la novela de Émile Zola *Madeleine Ferat* (1868). En el texto, Madeleine, la joven protagonista, también se siente identificada con la Magdalena a raíz de la lectura del evangelio. En esta novela, la tradicional asociación belleza-pecado en la que tanto se había insistido en los siglos medievales se revela perpetuada en el tiempo. El aspecto de Madeleine —largos cabellos, labios carnosos, ojos verdes— evidencia su condición de mujer caída. La vieja Geneviève, sirvienta del coprotagonista —Guillaume—, reconoce la condición de Madeleine nada más verla ya que, considera la anciana, una mujer hermosa está inevitablemente ligada al pecado. La Magdalena originaria hace aparición explícita en el momento en que Madeleine y Geneviève se quedan a solas:

«Después de la comida, cuando se recogió la mesa, la protestante desplegó su gran Biblia, como de costumbre. Leyó aquí y allá las páginas que caían bajo sus ojos. Al final de la velada, el libro se abrió en el capítulo de la pecadora vertiendo perfumes sobre los pies de Jesús, quien le perdona sus pecados y le dice que se vaya en paz. La fanática escogió extrañamente un pasaje del Nuevo Testamento, estos relatos de redención, estas parábolas de una tierna y exquisita poesía no contentaban a las abrasadoras sombras de su espíritu. Esa noche, sea porque obedeciese a la casualidad de que había abierto la Biblia en un pasaje de misericordia, o porque estuviese emocionada por un pensamiento vago e inconsciente, recitó la historia de María Magdalena con una voz recogida, casi dulce. Murmuraba en el silencio de la sala: “Y una mujer de la ciudad, que había sido de mala vida, sabiendo que él estaba en la mesa de casa del Fariseo, llevó un frasco de alabastro, lleno de un aceite aromático. Y poniéndose detrás, se puso a llorar a los pies de Jesús, regó sus pies con sus lágrimas y los secó con sus cabellos; le besó los pies y los ungió con este aceite...”».⁵³²

Mientras tanto, Madeleine, incómoda por encontrarse a solas con la anciana, y deseosa por el regreso de Guillaume, se refugiaba en la lectura de un libro para evitar que las palabras de Geneviève penetraran en su cabeza. Sin embargo, cuando la narración de la pecadora comenzó, la joven no pudo continuar aislada del relato que ante ella se presentaba:

«Los versículos caían uno a uno, y Madeleine creía que la gran Biblia hablaba de ella, de su honestidad, de sus lloros, de sus perfumes de ternura. ¿Acaso esta historia de dolor y de adoración no era la suya? Ella se había arrodillado, y Guillaume la había perdonado. Una dulzura inexplicable le penetraba poco a poco, a medida que el relato se desarrollaba, como cortado por suspiros profundos, suspiros de remordimiento y de esperanza. Ella seguía cada frase, esperando con fervor la última palabra de Jesús. En fin, el cielo le decía que bastaba haber amado mucho, haber llorado mucho para disfrutar la alegría de la redención. Como la Magdalena, de la cual ella llevaba el nombre, podía vivir en el desierto purificándose en su amor».⁵³³

Geneviève lee la Biblia a la joven con la intención de infundirle el miedo al pecado, pero Madeleine sólo se ve afectada por la historia de María Magdalena en su asociación con la pecadora de Lucas. De este modo, se identifica con la prostituta perdonada, a la vez que entiende a Guillaume como su Jesús personal que le otorga el perdón. Por lo tanto, se muestra cómo la lectura de la Biblia ya había sido utilizada como dispositivo para el reconocimiento de los personajes en su relación con la figura bíblica, así como detonador del arrepentimiento y la conversión, cuestión esta última que no se hace efectiva para Marie ni en la obra de Büchner ni en la de Herzog. Por lo tanto, es a partir de la lectura de las Escrituras cuando el arrepentimiento de Marie toma verdadera fuerza y, sin embargo, ello no le salvará de su destino fatal. Su cadáver, apuñalado multitud de

⁵³² ZOLA, Émile, *Madeleine Féral*, París, Librairie Internationale, 1869, pp. 127-129, disponible en <https://goo.gl/D0MuhN> [Última consulta 08/03/2017].

⁵³³ *Idem*.

veces, termina arrojado en la orilla del río, del mismo modo que algunas Magdalenas de la calle eran representadas en obras de los artistas decimonónicos mostradas en páginas anteriores [fig.258].

No sólo la literatura del Ochocientos empleó el recurso a la herencia de la Magdalena para mostrar a las mujeres caídas y sus historias de redención. También en la pintura se dan casos en los que el mítico personaje se reactualiza. Así sucede en la obra *La Magdalena en casa del fariseo*, claro ejemplo de los usos seculares de la mujer de Magdala. Jean Béraud traslada el relato evangélico a su presente: todos los personajes, en un interior doméstico burgués, visten según la moda de la época, a excepción de Jesús [fig.259]. Los representados son personalidades públicas de la Francia finisecular –Ernest Renan, Eugène Chevreul y Alejandro Dumas, entre otros–. Jesús está representado en la figura del militante socialista Albert Duc-Quercy y, a sus pies, se encuentra una Magdalena de la época: Liane de Pougy. Esta obra fue fruto de controversias en su momento, en parte debido a que Ernest Renan, uno de los representados, había publicado, en 1863, su obra *Vida de Jesús* –obra que, como se verá más adelante, influye en el escritor griego Nikos Kazantzakis– en la que se hace prevalecer la humanidad de Jesús frente a la divinidad.⁵³⁴



Fig.258.



Fig.259. Jean Béraud, *La Magdalena en casa del fariseo*, 1891, Musée d'Orsay, París.

La mujer que se encuentra a los pies de Jesús es un claro ejemplo de cómo la figura mítica contamina a otros personajes. Liane de Pougy, cuyo verdadero nombre era Anne Marie Chassaigne, se casó con tan sólo 16 años, sufriendo un matrimonio de malos tratos e infidelidades, del que huyó abandonando a su marido y a su hijo, para trasladarse a París donde se convertiría en una estrella del cabaret. Como bailarina principal del

⁵³⁴ RENAN, Ernest, *Vie de Jésus*, París, Nelson Éditions, 1863, disponible en <https://goo.gl/Ct2CWK> [Última consulta 09/03/2017]. Un estudio previo de la heredera en el film de Herzog se encuentra en MONZÓN PERTEJO, Elena, «La Magdalena oculta de Büchner y Herzog», *Ars Longa: cuadernos de arte*, n° 20, 2011, pp. 243-248.

Folies Bergère, tuvo numerosos amantes de ambos sexos. Fue también escritora, relatando abiertamente en sus obras sus relaciones bisexuales. Mantuvo una relación sentimental con la escritora Natalie Clifford Barney, hasta que, en 1910, contrajo matrimonio con el príncipe rumano Georges Ghike. Finalmente, a raíz del contacto con miembros de órdenes religiosas, tomó los hábitos de la Orden Terciaria de las Dominicas, adoptando como nombre religioso Ana María de la Penitencia.⁵³⁵ Liane de Pougy es el mito de la Magdalena en persona: princesa y pecadora que, tras su conversión, se entrega al servicio de Dios, incluyendo el apelativo de penitente en su nombre de religiosa, y Jean Beraud la incluye en su obra para representar a la Magdalena, cerrándose así el ciclo de semejanzas.

Con todo ello se demuestra, una vez más, el uso de la herencia de la Magdalena para construir a otros personajes a partir de los mismos conceptos, ya sea en producciones literarias, pictóricas o audiovisuales. Büchner y Herzog realizan sus obras en contextos de renovación creativa, la Europa postnapoleónica y la década de 1970 en la Alemania dividida, respectivamente. El llamado Nuevo Cine Alemán, iniciado en los años 60 y simbolizado en el Manifiesto de Oberhausen –febrero de 1962–, tuvo su verdadera materialización en los cineastas de la segunda ola, cuyas producciones emergen en la década de 1970.⁵³⁶ Tanto en las obras de Büchner como en las de Herzog, existe un interés por los personajes marginales, inmersos en un profundo hastío vital y en unas circunstancias sociales especialmente miserables, dando como resultado la creación de anti-héroes. Dicho esto, y teniendo en cuenta las relaciones entre Marie y los elementos propios de la tradición de la Magdalena, es necesario, como se advertía líneas atrás, mirar, aunque sea brevemente, al personaje protagonista.

Para diversos autores, Woyzeck, representa no sólo el desgarró existencial sino también la insignificancia de los individuos de las clases sociales más bajas, cuyas vidas están dictadas por sus circunstancias socioeconómicas y sus necesidades. Así, Woyzeck no sería sólo un individuo, sino que estaría actuando como representante de toda una clase, víctima de una estructura social que actúa despiadadamente con los de su estrato.

⁵³⁵ La identificación de los personajes que aparecen en el cuadro está tomada de la página del museo que alberga la obra <https://goo.gl/0AdCDY> [Última consulta 26/10/2016]. Para la biografía de Liane de Pougy, véase CHALON, Jean, *Liane de Pougy: Courtisane, princesse et sainte*, París, Flammarion, 1994.

⁵³⁶ Para el uso que realiza Herzog de los textos de Georg Büchner véase PEUCHER, Brigitte, «Literature and Writing in the Films of Werner Herzog», en CORRIGAN, Timothy (ed.), *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Londres, Routledge, 2013, pp. 105-118. En referencia al Nuevo cine alemán véase KNIGHT, Julia, *New German Cinema: Images of a Generation*, Londres–Nueva York, Wallflower Press, 2004 y ELSAESSER, Thomas, *New German Cinema: A History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

La construcción de Woyzeck, con las múltiples referencias que éste realiza a fragmentos de la Biblia, es considerada en la bibliografía consultada no como una figura de Cristo, sino como la de un Anti-Cristo en el sentido de que el protagonista representa todo lo contrario que Jesús. Mientras el segundo es símbolo de vida y esperanza, Woyzeck es la materialización de la miseria, la desesperanza y la concepción del más allá como una continuación eterna de sus sufrimientos. En este sentido, y en referencia a la obra literaria, Trina Kae Young considera que, a pesar de que se desconocen las creencias religiosas del escritor de la obra, «sus textos enfatizan la importancia de mejorar la vida de los pobres más que hacerlas depender de la creencia en una vida posterior».⁵³⁷

En relación a todo ello, Brad Prager entiende a Marie como un elemento más en el martirio que sufre Woyzeck. Con ello, matiza Prager, Herzog no pretende crear una figura de Jesús en Woyzeck, sino que en Jesús encuentra el modo de mostrar el tormento y torturas a las que se ve sometido un marginado y, entre ellas, se encuentra la mujer de la que está enamorado.⁵³⁸ Young, por su parte, remarca la incapacidad de Marie de seguir los preceptos bíblicos, al no poder abandonar la relación adúltera por no contar con un salvador, teniendo como consecuencia la imposibilidad de alcanzar la redención.⁵³⁹ Es en este sentido en el que se puede entender a Marie como una heredera invertida de la mítica Magdalena: ella representa y se configura por medio de los mismos conceptos que conforman al personaje mítico y, sin embargo, su final es distinto. De este modo, se plantea un nuevo rostro de la pecadora arrepentida en el que las circunstancias socioeconómicas se imponen a los deseos espirituales, no pudiendo ser la suya una historia de redención, al igual que le sucedía a Paz en el film mexicano de 1975.

Las películas incluidas en los apartados anteriores son una muestra del complejo panorama cinematográfico que se dibuja en las décadas de 1960 y 1970. Se ha visto cómo se retoman las superproducciones bíblicas que continúan la narración clásica con una voluntad de fidelidad al evangelio y de exactitud histórica. Al mismo tiempo, en las sociedades de consumo, con gran influencia de los medios audiovisuales y con la juventud como grupo de consumo definido, surgen toda una serie de rupturas. Entre las distintas variantes a la hora de presentar a Jesús en el audiovisual, la Magdalena, aunque sigue siendo caracterizada como la mítica mujer construida a partir de las interpretaciones

⁵³⁷ YOUNG, Trina K., *op. cit.*, p. 167. Véase también PRAGER, Brad, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, Londres–Nueva York, Wallflower Press, 2007, pp. 58-90.

⁵³⁸ PRAGER, Brad, *op. cit.*, pp. 88-89

⁵³⁹ YOUNG, Trina K., *op. cit.*, pp. 186-189.

patrísticas, adquiere nuevas facetas. Junto a ello, es ésta una época en la que, especialmente a raíz de las recreaciones audiovisuales de la pasión, se genera el caldo de cultivo propicio para el surgimiento de las herederas de la Magdalena. Algunos de los elementos que se introducen en la construcción de determinadas Magdalenas de estos años, así como la presencia de herederas, se potencian en las dos décadas que ponen fin al siglo XX.

4

UN FINAL DE SIGLO MARCADO POR LAS CONTROVERSIAS: MARÍA MAGDALENA EN LAS DÉCADAS DE 1980 Y 1990

Tras la explosión de vertientes vistas en el capítulo anterior, en las dos últimas décadas del siglo XX continúa la producción de obras cada vez más divergentes entre sí. No obstante, siguen realizándose películas de romanos, como el telefilm *El día que Cristo murió* (James Cellan Jones, *The Day Christ Died*, 1980) o la producción italiana *Una historia que comenzó hace 2000 años* (Damiano Damiani, *L'inchiesta*, 1986). Se continúa también la realización de películas proyectadas con una voluntad educativa, como es el caso de *Jesús* (Roger Young, 1999), perteneciente a la serie de televisión *La Biblia*, producida por la compañía italiana Lux Vide. En ella, como es característico de las películas que traducen las Escrituras a la pantalla, María Magdalena sigue presentándose como la prostituta arrepentida que recibe la primera aparición del resucitado y el encargo de avisar al resto de seguidores [fig.260]. También con los Evangelios como fuente, aparecen series de animación en las que se narra la historia de Jesús orientada al público infantil. Este es el caso de *Animated Stories from the New Testament*, un conjunto de 24 capítulos producidos por *Nest Family Entertainment* entre 1987 y 2005. En 1988 se estrenó el capítulo «He is Risen» (temporada 1, episodio 3), en el que María Magdalena aparece como la *apostola apostolorum* que se encuentra con la incredulidad de los hombres tras el episodio del *Noli me tangere* [fig.261]. En 1987, al igual que hizo Johnny Cash en la década precedente, el álbum del cantante cristiano Dallas Holm, *His Last Days*, fue convertido en película bajo la dirección y producción de Kenneth Berg. En el film se combinan escenas de la vida de Jesús con otras en las que el cantante, haciendo uso de su música, interpreta los acontecimientos ante un grupo de cristianos. En este film, María Magdalena aparece como la mujer que, gracias al encuentro con Jesús, cambia su vida.

Pese a estas continuidades, el final del siglo XX se caracteriza por la intensificación de visiones personales sobre Jesús, así como por producciones que reactualizan su historia, propiciándose la inclusión de herederas de la Magdalena. Al mismo tiempo, aparecen también producciones en las que, sin tratarse de herencias claras, resuenan ecos o reminiscencias al personaje mítico. Entre las obras que presentan la vida

de Jesús desde un punto de vista heterodoxo, destaca la película de Martin Scorsese *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988). Esta producción ocupa el centro de atención de la primera parte del presente capítulo, tanto por la trascendencia que tuvo como por la importancia de María Magdalena en la trama. La segunda parte del capítulo está dedicada a aquellas producciones en las que aparecen ecos y reminiscencias a la mujer de Magdala, como es el caso de los films *Jesús de Montreal* (Denys Arcand, *Jésus de Montréal*, 1989), *Magdalena Viraga. Story of the Red Sea Crossing* (Nina Menkes, 1986) y *El jardín* (Derek Jarman, *The Garden*, 1990). Por último, el capítulo se cierra con un apartado en el que se analiza tanto la herencia de la Magdalena en la obra de *No amarás* (Krzysztof Kieślowski, *Krotki film o miłości*, 1988) como la actualización del personaje que se produce en *El libro de la vida* (Hal Hartley, *The Book of Life*, 1999).



Fig.260.



Fig.261.

4.1. De prostituta a esposa y madre: *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese (1988)

El proyecto de Scorsese de llevar a la pantalla la novela de Nikos Kazantzakis, se inició cuando Barbara Hershey, durante el rodaje de *El tren de Bertha* (Martin Scorsese, *Boxcar Bertha*, 1972), entregó al director una copia de la novela.⁵⁴⁰ Cinco años después, Scorsese adquirió los derechos de la obra y, ya en febrero de 1983, se hizo público el anuncio de que la película sería producida. Sin embargo, el film no se estrenaría hasta el verano de 1988. La película comienza con una cita de la obra de Kazantzakis sobre la doble naturaleza de Cristo, indicándose que no es una adaptación de los Evangelios sino una reflexión sobre Jesús. De hecho, toda la trama queda articulada por la lucha interna

⁵⁴⁰ Aunque el libro de Kazantzakis fue terminado en 1951, no se publicó hasta 1955 con el título original *O teleftaios peirasmós*, donde no aparece la palabra «Cristo». Es en 1960 cuando Peter Bien lo traduce al inglés, adquiriendo en los Estados Unidos el título por el que actualmente se le conoce: *The Last Temptation of Christ*. Véase MIDDLETON, Darren, «Introduction: Literary Lord, Screen Savior», en MIDDLETON, Darren (ed.), *op. cit.*, p. XVI.

del protagonista entre su naturaleza humana y su naturaleza divina, así como por sus intentos para alejar de sí las voces que escucha en su cabeza. Finalmente, Jesús sigue la voluntad divina pero, cuando se encuentra en la cruz, el diablo, bajo la apariencia de un ángel de la guarda, le ofrece la última tentación que es aceptada por el protagonista: no morir crucificado y llevar una vida como cualquier otro ser humano, con un matrimonio, con hijos y con la posibilidad de envejecer y morir como cualquier otro ser humano. Tras este paréntesis onírico de media hora, en el que Jesús vive como cualquier mortal, se retoma su imagen en la cruz, donde finalmente muere aceptando su condición divina. Formalmente, el resultado es una película diferente a las grandes épicas bíblicas hollywoodienses. Con el uso de flashbacks, juegos con la voz en off combinados con momentos de artificial silencio, agitados *travellings* y violentos, veloces e inesperados movimientos de cámara, el film se convierte en un «péplum hollywoodense casi intimista y alejado de las escenas de masas y los grandes planos generales».⁵⁴¹

María Magdalena aparece desde el principio de la película, concretamente en la escena en que Jesús es atacado por fabricar cruces para los romanos, siendo los pies de la mujer lo primero que de ella se muestra y el ruido de los cascabeles que adornan sus tobillos el primer sonido asociado a su figura [fig.261]. Vestida de negro y repleta de tatuajes y alhajas, su primer gesto consiste en escupir a Jesús en la cara [fig.262]. La siguiente aparición de la Magdalena se da con la visita de Jesús a la casa de la mujer que utiliza como prostíbulo. La puerta está adornada con dos serpientes enroscadas y un lagarto [fig.263]. En el interior, Jesús permanece sentado junto al resto de hombres que esperan su turno mientras que, tras una cortina que poco oculta, se ve a la Magdalena realizando su trabajo. Cuando todos los clientes se han marchado, Jesús se acerca a la mujer que, desnuda, continúa tumbada en la cama [fig.264]. Es entonces cuando se desvela el conflicto entre ambos personajes: Jesús pide perdón a María Magdalena, pero ésta le recrimina su actitud acusándole –a él y a las voces que recibe de Dios– de haberle hecho caer en la prostitución al abandonarla, ya que es Jesús, afirma la mujer, el único hombre al que ha amado. Jesús insiste en que Dios puede salvarla pero ella ofrece su cuerpo diciendo que en él es donde está su alma.⁵⁴² A continuación, ambos personajes se encuentran recordando su infancia y sus sentimientos. María Magdalena pide a Jesús que

⁵⁴¹ MONTERDE LOZOYA, José E., *Martin Scorsese*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 350.

⁵⁴² Las referencias a la culpabilidad que siente Jesús por los cauces que ha tomado la vida de la Magdalena, son constantes a lo largo de toda la novela. Véanse, por ejemplo, las páginas 11, 19, 53 y 84 de KAZANTZAKIS, Nikos, *La última tentación*, Madrid, Debate, 2001 (1955).

se quede esa noche con ella, prometiéndole que no le tocará y que podrá ir virgen al desierto. Él, por el contrario, decide partir en ese momento. Con un fundido en negro se cierra la escena que es continuada por la presencia de Jesús en el desierto. Durante su retiro, una serpiente de cascabel, con la voz de la Magdalena, se dirige al protagonista: «Jesús, mi dulce Jesús. Te perdono» [fig.265].



Fig.261.



Fig.262.



Fig.263.



Fig.264.



Fig.265.

El siguiente encuentro entre ambos personajes se produce cuando María Magdalena, arrastrada por el cabello, va a ser lapidada por acostarse con los romanos en sábado, incumpliendo así la ley de Moisés [fig.266]. Jesús, tras liberarla, le quita los grilletes de los tobillos, le limpia los pies e inicia su predicación [fig.267,268]. La mujer quiere unirse a la misión de Jesús, pero éste tiene otra tarea para ella: «No. Quédate aquí. Y cuando llegue el momento, háblale a las gentes de mí». Más adelante, en otro retiro de Jesús al desierto, vuelve a aparecer la serpiente que, de nuevo con la voz de la Magdalena, le ofrece la que posteriormente será su última tentación: «¿Tentarte? Amar y cuidar a una mujer, tener una familia, ¿eso es tentarte? ¿Por qué estás intentando salvar al mundo? ¿No te bastan tus propios pecados? (...) Mírame a los ojos, mira mis pechos, ¿los reconoces? Basta con que asientas y estaremos en mi cama juntos».

En la escena de las Bodas de Caná, María Magdalena, con el cabello cubierto, aparece formando parte del grupo de seguidores de Jesús [fig.269]. Asimismo se encuentra, junto al resto del grupo, camino de Jerusalén, en la resurrección de Lázaro y en el momento de la instauración de la eucaristía junto a la Virgen, Marta y María de Betania [fig.270]. Durante la crucifixión, María Magdalena, en lugar de llorar, mira fijamente a Jesús [fig.271]. Es en este momento cuando aparece el ángel que ayuda a Jesús a bajar de la cruz, guiándole hacia el encuentro con una Magdalena que, despojada de

todo su maquillaje, está preparada para la boda [fig.272,273]. Dentro de la cabaña que será el hogar de la pareja, la mujer lava las heridas que han provocado los clavos en el cuerpo de Jesús, dando paso a la relación sexual entre esposo y esposa. Con una elipsis temporal, la Magdalena aparece con un abultado vientre que denota un embarazo avanzado [fig.274]. Mientras prepara la comida, un fuerte viento, acompañado de diversos cambios de iluminación, hacen que la mujer estalle en carcajadas. Tras un fundido en blanco, Jesús la encuentra muerta. El ángel consuela al protagonista explicándole que sólo hay una mujer en el mundo, María Magdalena, y que aunque ella haya muerto, hay otras muchas mujeres que con distintos rostros siguen siendo ella. Así, Jesús se traslada a casa de Marta y María, con las que tiene hijos llevando una vida en familia hasta que es el momento de volver a la cruz y cumplir con el designio divino.



Fig.266.



Fig.267.



Fig.268.



Fig.269.

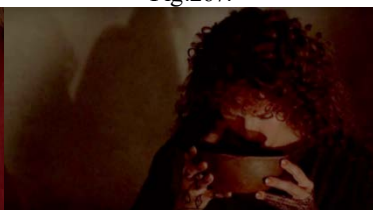


Fig.270.



Fig.271.

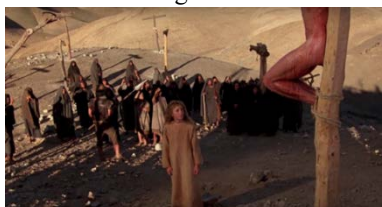


Fig.272.



Fig.273.



Fig.274.

A pesar de las fuertes controversias que el film generó, especialmente por la explícita relación sexual entre Jesús y la Magdalena, la imagen de ésta continúa en su tradicional vertiente de pecadora, explicitada en la prostitución que en este film se une a su faceta de esposa de Jesús. Su carácter de pecadora se evidencia por medio de distintos elementos. En primer lugar, por su asociación con la serpiente, animal que desde el Génesis queda vinculado con el Mal y el pecado femenino. Así, en algunas representaciones medievales del pecado original, además de las cuestiones comentadas previamente, la serpiente adoptaba rasgos de la anatomía femenina [fig.275]. En el film, Scorsese utiliza el sonido del cascabel y la voz de la Magdalena para hacer hablar a la

serpiente que tienta a Jesús durante sus retiros en el desierto. Algunos artistas del Ochocientos, utilizaron también la imagen de la *femme fatale* junto a la serpiente como símbolo de sensualidad, tentación y pecado para mostrar los peligros que entraña la sexualidad femenina, como hizo, por ejemplo, Franz Von Stuck en algunas de sus obras [fig.276,277].

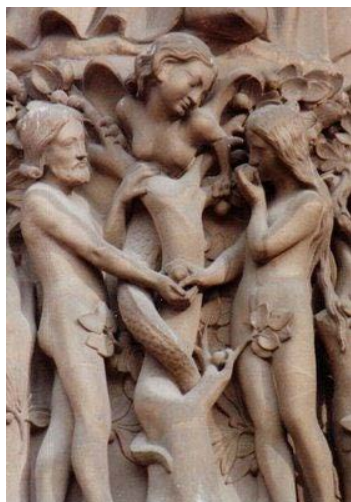


Fig.275. *Adán y Eva*, Catedral de Notre-Damme, siglos XII-XIII, París.



Fig.276. Franz Von Stuck, *Pecado*, ca. 1900, Pinakotheken, Munich.

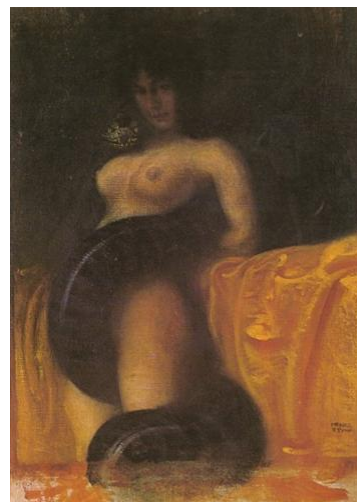


Fig.277. Franz Von Stuck, *Sensualidad*, 1891, colección Abraham Somer, Los Ángeles.

Con estas misóginas concepciones de las mujeres, se crearon también obras en las que, incluso entrado el siglo XX, la asociación de la sexualidad femenina no sólo era representante del Mal sino también un peligro por ser consideradas como las trasmisoras de enfermedades sexuales. Así se indicaba en distintos informes médicos ingleses del XIX, o en carteles de la España de comienzos del siglo XX, en donde se entiende la caída en los brazos de la mujer como un destino hacia la muerte, cuestiones tratadas en el capítulo titulado «María Magdalena y sus herederas caídas». En definitiva, las mujeres y, en este caso concreto, María Magdalena, se convierte en un arma de tentación del demonio, ofreciéndole a Jesús una vida alejada de la divinidad y las posibilidades que ello implica: matrimonio, hijos, relaciones sexuales... De este modo, María Magdalena, como tentadora y representante de la vida terrenal y, por tanto, de la materia y la carne, sigue presentándose según esa antigua tradición que concibe a las mujeres como lo opuesto a la espiritualidad, atributo entendido como propio de los hombres. Todo ello hace más que efectiva la tradicional asociación entre la mujer, la tentación y el pecado, continuando una línea interpretativa que aparecía ya en los textos patristicos.

Por otra parte, en la película se desarrollan dos escenas que contravienen lo establecido y representado hasta el momento, mostrando los gestos de Jesús y María

Magdalena invertidos respecto a la tradición. Se trata, por una parte, del momento en que Jesús pide perdón a la Magdalena y, por otra, de la escena en que éste lava los pies de la mujer tras salvarla de la lapidación. En el primer caso, Jesús ruega el perdón a la mujer por haber renunciado a una vida como mortal y haberla abandonado. De este modo, se está recuperando, una vez más, la tradición por la que el ejercicio de la prostitución se debe al abandono sufrido, ya sea por Juan en la leyenda original o por Jesús en la versión de Scorsese. Por lo tanto, la Magdalena ya no es esa mujer que se arrepiente y llora por sus pecados a los pies de Jesús, sino que es éste el que pide perdón por no decantarse por su naturaleza humana y llevar una vida junto a ella. En el segundo caso, la inversión de papeles en el gesto de la unción es evidente y está en consonancia con la culpabilidad que siente Jesús y sus deseos de ser perdonado. No es hasta que ambos personajes han contraído matrimonio, cuando la mujer limpia las heridas del cuerpo de Jesús, creándose una escena que nada tiene que ver con las tradicionales unciones de la mítica Magdalena, sino que se configura con el esquema compositivo propio de las piedades, en una atmósfera de gran intimidad acentuada por el fuerte contraste lumínico [fig.278].

Asimismo, en la escena de la lapidación, se produce una asociación distanciada entre María Magdalena y la adúltera de Juan (8,1-11). En el film, el intento de lapidación a la Magdalena no se debe al delito de adulterio sino al incumplimiento de la ley por la que queda prohibido trabajar en sábado. Es precisamente en el momento de la liberación de María Magdalena, cuando ambos personajes, Jesús y María, transforman sus vidas. Él porque encuentra la fuerza para comenzar su predicación y, así, aceptar su destino divino; ella porque, al verlo predicar, entiende como reales las voces que Jesús le decía escuchar de Dios. De este modo, María Magdalena no ha tenido que pedir perdón a Jesús ni lavarle los pies para vivir su conversión, sino que ha sido éste el que ha realizado ambos actos.



Fig.278.

Junto a todo ello, la relación entre Jesús y María Magdalena es uno de los elementos principales que articulan la construcción de ambos personajes así como uno de los principios directivos de la lucha interna de Jesús. Desde el principio, María Magdalena aparece como enamorada de Jesús, un sentimiento que tenían ambos desde niños y que se vio truncado por las voces que Jesús escuchaba. Es el episodio onírico, en el que se casan y ella queda embarazada, el que se convirtió en el blanco de las protestas que surgieron contra la película.⁵⁴³ No obstante, la relación de amantes y esposos no es una novedad ni de Nikos Kazantzakis ni de Scorsese, ya que desde el siglo XIX aparecen distintas manifestaciones culturales en las que se expresa, ya sea de un modo más o menos velado, la relación íntima entre ambos personajes. De esta forma, aparecen sutiles referencias en el poema de Théophile Gautier «Magdalena», aludiendo al «secreto inefable»; pero también claras afirmaciones en la obra poética de Rainer Maria Rilke, en concreto en sus *Visiones de Cristo*, donde afirma que Jesús tuvo un hijo con la mujer de Magdala. El teatro de finales del Ochocientos recurre a este mismo tema, como es el caso de la obra en un solo acto de Rodolphe Darzens *La amante de Cristo*.⁵⁴⁴

No sólo la literatura participa de esta tendencia, sino que en el territorio de las artes visuales también aparecen obras en las que la relación sensual es únicamente sugerida [fig.279], otras en las que el contacto supera lo sensual y tierno [fig.280], hasta llegar a creaciones como las de Félicien Rops, en las que un erotismo casi pornográfico ilustra las relaciones sexuales entre ambos personajes [fig.281,282,283]. En la segunda mitad del siglo XX, previamente a la aparición de la obra de Scorsese, se habían tratado también algunas de estas cuestiones, de una manera muy mitigada en *Jesucristo Superstar* o de un modo explícito en la canción del grupo Jefferson Airplane, como se ha mostrado en páginas anteriores.

⁵⁴³ Si bien en la película de Martin Scorsese el embarazo de María Magdalena es un embarazo físico fruto de la relación sexual, en la pintura de los siglos XV y XVI del norte de Europa también se llevaron a cabo representaciones de la Magdalena “embarazada”. No obstante, en estos casos, la interpretación de tal condición se centra en su embarazo espiritual y en su capacidad de haber mutado de un estado de pecado a uno de virtud y santidad. Estas tesis son fruto de las investigaciones de Penny Howell Jolly, quien a través del estudio de una serie de obras como el *Braque Triptych* de Robert van der Weyden, elabora su interpretación. HOWELL JOLLY, Penny, *Picturing the “pregnant” Magdalene in Northern Art 1430-1550: addressing and undressing the sinner-saint*, Londres, Routledge, 2016.

⁵⁴⁴ Para el poema de Théophile Gautier véase GAUTIER, Théophile, *La comédie de la mort*, París, Desessart, 1838, pp. 259-270, disponible en <https://goo.gl/PyrN8S> [Última consulta 30/10/2016]. Para un comentario sobre la presencia de María Magdalena en la obra de Rilke véase HASKINS, Susan, *op. cit.*, pp. 394-395. Respecto a la obra teatral véase DARZENS, Rodolphe, *L'amante du Christ: scène évangélique en vers représentée au Théâtre-Libre le 19 octobre 1888*, París, Alphonse Lemerre, 1888, disponible en <https://goo.gl/AUIMSi> [Última consulta: 30/10/2016].



Fig.279. Lovis Corinth, *Deposition*, 1895, Wallraf-Richartz Museum, Colonia.



Fig.280. Eric Gill, *The Nuptials of God*, 1922-1929, Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig.281. Félicien Rops, *L'amante du Christ*, 1888, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



Fig.282. Félicien Rops, *Madeleine*, siglo XIX, Museum De Reede, Antwerpen.



Fig.283. Félicien Rops, *Sainte Marie-Madeleine*, siglo XIX, Museum De Reede, Antwerpen.

La novela de Nikos Kazantzakis fue publicada siete años después de su obra *Cristo de nuevo crucificado*, tratada en capítulos anteriores. Mientras que en la novela de 1948, los protagonistas eran Manolios y Katerina en sus herencias de Jesús y María Magdalena, en el caso de *La última tentación de Cristo* son los personajes bíblicos los que protagonizan la obra y, por tanto, el escándalo del texto de Kazantzakis fue mucho mayor. A pesar de las indicaciones del prefacio, en las que el autor indica que «este libro no es una biografía, sino la confesión de todos los hombres que luchan» y que su objetivo es el de «ofrecer un ejemplo supremo al hombre que lucha, para mostrarle que no debe temer el sufrimiento, la tentación ni la muerte, porque todo ello puede ser vencido y ya ha sido vencido», además de dejar claro que «Cristo murió en la Cruz», la obra se vio envuelta en toda una serie de polémicas. Al igual que en la película, aunque de un modo más reiterado en el caso de la novela, las referencias a María Magdalena como la máxima tentación de Jesús son constantes. La relación sexual que se produce durante la

ensoñación no es más explícita en la obra de Scorsese que en la de Kazantzakis, escrita tres décadas antes:

«Jesús la cogió, le echó hacia atrás la cabeza y la besó en la boca. Los dos habían palidecido y las piernas les flaqueaban. No podían continuar avanzando y rodaron por tierra bajo un limonero en flor. El sol se detuvo sobre ellos. Levantose viento y algunos azahares cayeron sobre los dos cuerpos desnudos. Un lagarto verde se había aplastado contra una piedra, frente a ellos, y los miraba con sus ojos redondos e inmóviles. Cada poco oíase a lo lejos el mugido del toro, apaciguado ahora, saciado. Lloviznaba suavemente, las gotas caían sobre ellos, refrescando los dos cuerpos ardientes. Ascendía un olor a tierra mojada. María Magdalena estrechaba al hombre contra su cuerpo y jadeaba débilmente.

—Nunca había besado a un hombre, nunca había sentido en mis labios ni en mis mejillas el roce de la barba de un hombre, ni entre mis rodillas las rodillas de un hombre. ¡Hoy he nacido! ¿Lloras, amado mío?

—No sabía, mujer amada, que el mundo era tan hermoso y la carne tan santa; no sabía que la carne era también hija de Dios y hermana llena de gracia del alma. Ni que la alegría de nuestro cuerpo no era un pecado...».⁵⁴⁵

Al igual que la novela de Kazantzakis —y que, por ejemplo, la película de Jean-Luc Godard *Yo te saludo María* (*Je vous salue, Marie*, 1984)— el film de Martin Scorsese vivió su propia odisea incluso desde antes de su realización, seguida por los incidentes en las salas de proyección que se perpetuaron hasta su estreno en los videoclubs. Diversas organizaciones cristianas, desde asociaciones como la *Campus Crusade for Christ*, la *Moral Majority* o la *Baptist Tabernacle Church* en los Estados Unidos, a los sectores más poderosos del catolicismo francés y familias de creencias cristianas, se opusieron desde un principio a la realización de la película que, finalmente, fue estrenada en medio de toda una serie de actos violentos de censura. Ya en 1983, cuando se hizo público el acuerdo entre la *Paramount Pictures* y Scorsese para llevar a cabo la producción, debido a las quejas y numerosísimas cartas de protesta que recibió el estudio —unas 5000 a la semana—, la compañía optó por cancelar el contrato. A partir de ese momento, Scorsese buscó otras vías, como la que implicaba el apoyo del gobierno francés que, sin embargo, tampoco fue fructífera debido a las fuertes presiones de los católicos franceses con la intervención del arzobispo de París.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ KAZANTZAKIS, Nikos, *La última tentación...*, p. 260.

⁵⁴⁶ Para las protestas contra el film de Godard, véase LOCKE, Maryel, «A History of the Public Controversy», en LOCKE, Maryel y WARREN, Charles (eds.), *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993, pp. 1-9. En relación a los actos contra la obra de Scorsese, véase RILEY, Robin, *Film, Faith, and Cultural Conflict. The Case of Martin Scorsese's The Last Temptation of Christ*, Westport, Praeger, 2003, en especial pp. 11-31 y LINDLOF, Thomas, *Hollywood Under Siege: Martin Scorsese, the Religious Right, and the Culture Wars*, Lexington, University Press of Kentucky, 2008.

Con esta situación, Scorsese dejó en pausa el proyecto hasta que, en 1987, los estudios Universal aceptaron el proyecto iniciándose el rodaje en octubre de ese mismo año. Las presiones, boicots y manifestaciones por parte de los distintos sectores del cristianismo retornaron, incitando numerosos actos de protesta, especialmente a partir de que el guion original de la película fuera pirateado y difundido entre los distintos grupos religiosos. No obstante, a diferencia de lo que había sucedido con la Paramount, para la Universal estos ataques supusieron una motivación para defender con más fuerza el proyecto de Scorsese, que se estrenaría en el verano de 1988 entre fuertes protestas [fig.284,285].⁵⁴⁷ Un ejemplo de ello, fuera de las fronteras estadounidenses, es la amenaza que realizó Franco Zeffirelli de retirar su película *El joven Toscanini* (*Il giovane Toscanini*, 1988) del Festival Internacional de Venecia si la obra de Scorsese se proyectaba, por considerarla una provocación contra el mundo cristiano.⁵⁴⁸



Fig.284.



Fig.285.

Por su parte, Martin Scorsese se presentaba a sí mismo como un católico que buscaba realizar una reflexión espiritual con esta película. En este sentido, el director entendía el proyecto como un modo de expresar sus convicciones sobre Jesús así como un medio para la reflexión espiritual. De hecho, cuando tuvo que dejar aparcado el proyecto tras ser abandonado por el estudio, sintió «como si alguien muriera. Pero tenía la sensación de que Dios estaba con esta película. Y cuando tuvimos que paralizarla, entendí que Dios me estaba diciendo que aún no estaba preparado».⁵⁴⁹ En un texto escrito por el propio cineasta años más tarde, reflexiona sobre los ataques recibidos:

«Mucha gente me acusó de hacer una película que atacaba la creencia, que atacaba la fe, al igual que acusaron a Kazantzakis. Como si la creencia y la fe fueran tan endebles. Como si la imagen de Cristo no pudiera resistir interpretaciones. Si Cristo volviera hoy a la tierra, no sería nada más ni nada menos que cualquiera que nosotros.

⁵⁴⁷ LINDLOF, Thomas, *op. cit.*, pp. 83-108.

⁵⁴⁸ «Zeffirelli Protests “Temptation of Christ”», *The New York Times*, 3 agosto 1988, disponible en <https://goo.gl/p7Czfg> [Última consulta 30/10/2016].

⁵⁴⁹ «Director Scorsese Says ‘Temptation’ Film His Cinematic Prayer», *Newsday*, 1 agosto 1988, p. 11, citado en RILEY, Robin, *op. cit.*, p. 14.

Él es uno de los nuestros. Cuando ves a alguien ayudando a otro que es más débil, estás viendo su ejemplo. Perdón y compasión (...). Fue Kazantzakis quien me ayudó a entender que las enseñanzas de Cristo son eternamente y radicalmente nuevas. Ese fue el regalo que me dio con *La última tentación de Cristo*». ⁵⁵⁰

En definitiva, se trata de una película realizada por un católico en una búsqueda de su propia espiritualidad. Paradójicamente, esta condición de católico de Scorsese aparece en la película en la escena que mayor indignación creó entre sus opositores: la relación de amantes entre Jesús y María Magdalena [fig.286]. Como se ha explicado en páginas anteriores, la relación sexual se produce sólo tras la realización de la boda y, además, tiene como consecuencia el embarazo de la Magdalena. Por lo tanto, se aprecia, por una parte, cómo la vida soñada por el Jesús de Scorsese se adapta a las normas establecidas por la moral religiosa, pero también puede interpretarse que no es el sexo la última tentación de Jesús, sino la vida doméstica junto a Magdalena. Aunque gran parte de las protestas fueron dirigidas a la escena sexual, es mucho más turbadora para la moral cristiana la relación que Jesús mantiene, tras la muerte de Magdalena, con las dos hermanas de Betania, con las que establece una relación de poligamia, engendrando descendientes con ambas. En todo caso, las relaciones sexuales estarían incluidas en el deseo de esa vida del mortal que disfruta de una familia, un hogar y un destino alejado del peso que conlleva ser el Mesías. ⁵⁵¹



Fig.286.

⁵⁵⁰ SCORSESE, Martin, «On Reappreciating Kazantzakis», p. 230, en MIDDLETON, Darren (ed.), *op. cit.*, pp. 229-230. Para un análisis de la presencia de cuestiones religiosas en otros films de Martin Scorsese, véase FERRERAS RODRÍGUEZ, José G., «Santos Seculares: El debate religioso en el cine de Martin Scorsese», *Frame*, nº 7, 2011, pp. 110-123.

⁵⁵¹ Véase el análisis de estas posturas que realiza CHATTAWAY, Peter, *op. cit.*, pp. 157-172. Este autor considera que, a pesar de las distintas interpretaciones, es la sexualidad la última tentación del Jesús planteado por Scorsese, ya que en el film se omiten las referencias de Kazantzakis a otras facetas de la vida del ser humano, señalando a la sexualidad como máximo exponente en su lucha interna.

En la película, María Magdalena se presenta como el elemento más visible y palpable de la lucha interior que vive Jesús. Ella, en numerosas ocasiones, se muestra como la carne, lo terrenal, lo sensual –de hecho, hay un momento en el que se dice que la mujer tiene a Dios entre sus piernas, y otro en el que se indica que su alma reside en su cuerpo desnudo–, elementos todos ellos que alejan al protagonista de la vida espiritual. Del mismo modo sucedía en la novela de Kazantzakis de 1948, donde Katerina era el principal obstáculo para Manolios. En consecuencia, se continúa la dicotomía entre las esferas de lo espiritual y lo carnal asociadas, respectivamente, al hombre y a la mujer. Scorsese, aunque mantiene esta tradición androcentrista, otorga a las mujeres un lugar más predominante que el que tienen en otras películas de la misma temática. Por ejemplo, tanto la madre de Jesús como María Magdalena y las hermanas de Betania, se encuentran presentes en la última cena. En lo que refiere a la Magdalena de manera concreta, es importante destacar cómo en el film se apunta que ella será un apóstol fundamental de Jesús, todo ello sin necesidad de representar la resurrección, ya que tras ser salvada de la lapidación, Jesús le otorga la tarea contar su historia cuando él ya no esté.

Aunque ya se ha mostrado cómo la representación de un Jesús que mantiene relaciones sexuales con la Magdalena aparecía en manifestaciones culturales desde el siglo XIX, es en este momento cuando alcanza su época de mayor controversia al ser presentada esta relación en un medio de masas. Lloyd Baugh explica esta cuestión en los siguientes términos:

«En un sentido, el principal problema con el episodio de la última tentación en Scorsese no tiene tanto que ver con la realidad que representa (...). El problema se centra en la recepción por parte de la audiencia. La concreción y especificidad del medio filmico, el gran poder de sus imágenes visuales/auditivas para evocar la realidad, y la longitud del episodio, todo ello colabora en convencer (...) a los espectadores de que lo que están viendo es real».⁵⁵²

La película finalmente fue estrenada, y los que luchaban en contra de esta plasmación onírica de lo que podría haber sido la vida de Jesús junto a María Magdalena, tendrían que asistir en los años sucesivos a otras muchas obras que explotan la relación de amantes entre ambos personajes. Una de estas creaciones proviene también del ámbito de la literatura y, al igual que la novela de Kazantzakis, causó una gran controversia debido a la importancia de su autor así como al ser premiado éste con el Nobel. Se trata de la obra de José Saramago, *El Evangelio según Jesucristo*, publicada por primera vez

⁵⁵² BAUGH, Lloyd, «Martin Scorsese's *The Last Temptation of Christ*. A Critical Reassessment of Its Sources, Its Theological Problems, and Its Impact on the Public», en MIDDLETON, Darren (ed.), *op. cit.*, p. 185.

en portugués en 1991. Saramago presenta a María Magdalena como la prostituta que auxilia a un Jesús herido, encuentro que supone un cambio radical para ambos personajes: María Magdalena abandona su profesión y Jesús encuentra en la mujer a su compañera, amante, amiga y confidente hasta el final de sus días. La Magdalena de Saramago es presentada también en su (con) fusión con María de Betania, además de ser conocedora de la verdad y la única capaz de comprender los designios que se presentan en el camino de su compañero, actuando como guía de Jesús, quien le pide consejo constantemente. Del mismo modo que el film de Scorsese, la obra de Saramago también se vio envuelta en una gran controversia auspiciada por las acusaciones de la Iglesia católica, que continuaron vigentes incluso en las horas posteriores a la muerte del escritor en 2010.⁵⁵³

Las obras de Kazantzakis y Saramago no son una excepción, ya que tanto antes como después, aparecen otros autores que plasman visiones más originales o con puntos de vista diferenciados sobre la vida de Jesús. Recuérdese, por ejemplo, la obra teatral de Rodolphe Darzens, o la novela también del Ochocientos de Ernest Renan, *Vida de Jesús* –previamente mencionada–, de la que Kazantzakis era conocedor y que le sirvió para explorar la vertiente humana de Jesús.⁵⁵⁴ Ya en la primera mitad del siglo XX, autores como D.H. Lawrence con su novela *El hombre que murió* (1929) o Robert Graves con *Rey Jesús* (1946), habían presentado facetas más personales del personaje.⁵⁵⁵ En los años 90, con el gran desarrollo de la novela histórica, el personaje de María Magdalena sigue explotándose en las obras pertenecientes a este género, derivando su figura en diversas caracterizaciones literarias. Por ejemplo, en la novela escrita por Gerald Messadié, *El complot de María Magdalena*, se presenta a la mujer, entendida como María de Betania, urdiendo un plan para sacar a Jesús de la cruz con vida.⁵⁵⁶

⁵⁵³ SARAMAGO, José, *El Evangelio según Jesucristo*, Alfaguara, Madrid, 1998. En lo referido a María Magdalena, véanse especialmente las páginas 11-19 y de la 317 en adelante. Un ejemplo del ataque de la Iglesia a Saramago se puede leer en MORA, Miguel, «El Vaticano condena otra vez a Saramago tras su muerte», *El País*, 19 junio 2010, disponible en <https://goo.gl/UOGq33> [Última consulta 30/10/2016].

⁵⁵⁴ Sobre la importancia de la obra de Renan en la novela de Kazantzakis, véase BIEN, Peter, «Renan's *Vie de Jésus* as a Primary Source for *The Last Temptation*», en MIDDLETON, Darren (ed.), *op. cit.*, pp. 3-18.

⁵⁵⁵ Robert Graves denomina a María Magdalena como «María la peluquera», la hermana de Marta y Lázaro, indicando que es la reina de las prostitutas: «Y una persona de múltiples habilidades. Peina sus cabellos, que embellece con trenzas robadas a las muertas, recibe las joyas robadas que ellas le entregan, regula los precios de su comercio, les proporciona los encantos y filtros que necesitan y se ocupa de sus cuerpos cuando mueren. Aunque demasiado vieja para continuar en la profesión, ejerce sobre las prostitutas dominio absoluto; ellas le temen mortalmente», GRAVES, Robert, *Rey Jesús*, Madrid, Diario El País, 2005 (1946), pp. 317-318.

⁵⁵⁶ MESSADIÉ, Gerald, *El complot de María Magdalena*, Barcelona, Grijalbo, 2004.

4.2. Reminiscencias y ecos de María Magdalena: *Jesús de Montreal* (Denys Arcand, 1989), *Magdalena Viraga. Story of the Red Sea Crossing* (Nina Menkes, 1986) y *El jardín* (Derek Jarman, 1990)

Un año después del estreno de la película de Scorsese, una producción canadiense emplea como argumento la recreación de la pasión en el Montreal de finales de la década de 1980. Se trata del film dirigido por Denys Arcand *Jesús de Montreal* (*Jésus de Montréal*, 1989). Daniel, un joven y desconocido actor, prepara la representación de la pasión de Jesús bajo el amparo de una de las iglesias de la ciudad. El joven reúne a un grupo de actores que, a pesar de su talento, no logran un espacio en el mundo de la interpretación. El objetivo de Daniel es elaborar una nueva visión de la pasión basada en los estudios académicos en los que se adentra durante largas horas en las bibliotecas. Entre los actores se encuentra Mireille, una joven que, debido a su belleza, tan sólo encuentra papeles en anuncios publicitarios donde prima su cuerpo sobre sus dotes interpretativas [fig.287]. Así lo reconoce ella misma en un momento de la película: «mi mejor papel dependía de la calidad de mi culo». Cuando Mireille se une al grupo de actores, se siente totalmente aturdida al no tener su maquillaje, siendo incapaz de mirar su reflejo en el espejo sin la máscara que siempre lo había cubierto [fig.288].

Aunque en la representación que hacen de la pasión no queda claro cuál de las dos mujeres que participan es María Magdalena —debido tanto a la heterodoxia del planteamiento como al hecho de que cada uno de los actores interpreta más de un papel— sí que es manifiesto que, fuera de la recreación, Mireille es concebida como una figura con reminiscencias a la Magdalena. En este caso, es la imagen de su cuerpo la que la mujer vende para ganarse la vida en el mundo de la interpretación. Esta situación no es tolerada por Daniel, quien durante una audición en la que piden a la mujer que se desnude para comprobar que no tiene celulitis, estalla en cólera y destroza todos los aparatos de grabación, configurándose una escena que recuerda a las aparecidas en las películas sobre Jesús en el momento que expulsa a los mercaderes del templo. Es éste el momento en que Daniel salva a Mireille del mundo que sólo la valora por su cuerpo [fig.289].



Fig.287.



Fig.288.



Fig.289.

De este modo, Daniel, al darle a Mireille un papel que no depende de su físico sino de su talento, le está ofreciendo una vía de conversión, que la mujer acepta alejándose de su vida anterior en la que era contratada por su aspecto físico para vender, con su cuerpo como reclamo, ya fueran perfumes o cervezas. En este caso, Daniel se está revelando contra la profanación no de la religión, sino de la profesión del actor. Y es que casi toda la película tiene como tema central el mundo del teatro y la televisión. Así, al final de la película, las dos mujeres protagonistas acompañan a Daniel en los últimos momentos de su vida y, finalmente, continúan predicando su mensaje con la fundación de una compañía de teatro social, alejada del *mainstream*, que mantenga vivo el espíritu de Daniel [fig.290]. En definitiva, Mireille ha sido concebida con fuertes reminiscencias a la Magdalena, que en este caso se sitúa en el mundo de la interpretación, siendo una mujer con talento para la profesión pero que, previamente a la llegada de Daniel, sólo es valorada por su belleza física y su atractivo sexual.



Fig.290.

Si en el film de Denys Arcand, los ecos a la Magdalena se vinculan a la explotación del cuerpo femenino en el terreno de la interpretación, en la película *Magdalena Viraga. Story of the Red Sea Crossing* (Nina Menkes, 1986), éstos aparecen en el mundo de la prostitución. Ida, la protagonista de esta película experimental *underground*, es una prostituta sumida en una profunda tristeza, en un estado completo de ausencia y depresión. El film muestra su vida dividida en dos mundos sin una narración cronológica lineal: se alternan, indistintamente, los momentos en los que la mujer ejerce su trabajo en las habitaciones de un hotel y aquéllos en los que se encuentra en prisión acusada del asesinato de uno de los clientes. La primera escena de la película ocurre precisamente en la celda, repleta de elementos religiosos como si de un convento se tratara. De hecho, a las prisioneras se les permite salir únicamente para ir a la iglesia o para comunicarse con sus familiares. Es en la iglesia cuando, al final de la película, Ida repite varias veces «soy una bruja, soy una bruja» y, a continuación, su cabeza se torna en llamas. Tras esta escena, se avisa a la amiga de Ida de que ésta va a recibir la pena de

muerte. El film termina con un paisaje campestre y el rostro de la amiga recitando un poema.

La película, lejos de organizarse linealmente o con una lógica causal, presenta la agonía de una mujer encerrada en dos mundos distintos pero igualmente opresores: el de la prostitución y el de la cárcel. Con la ausencia de diálogos que construyan una narración causal, cuando los personajes hablan –algo que sucede en pocas ocasiones– recitan toda una serie de frases que no conllevan una relación evidente con las imágenes o con los sucesos. En este caso, no se trata de una herencia directa de María Magdalena, sino que la directora, Nina Menkes, ha recuperado el eco de la mítica Magdalena y su faceta de prostituta para incluirla, sutilmente, en la historia de Ida. El momento concreto en el que se hace patente la referencia a María Magdalena está directamente relacionado con el asesinato del que la protagonista es acusada. Así, cuando ha pasado una hora desde el inicio del film, la situación en la que se encuentra Ida es ya totalmente insostenible. Tras haberla visto sufrir bajo los cuerpos de los clientes una y otra vez –sufrimiento que se enfatiza con interminables primeros planos– [fig.291,292], la mujer, a solas, realiza lo que parece un rezo a la madre de Jesús que, en la última parte, alude también a María Magdalena. Pocos minutos después se produce el asesinato del cliente. Sin embargo, no es Ida ni ninguna de sus compañeras la asesina, sino que es un personaje femenino misterioso, totalmente desnudo y tan sólo cubierto por largos cabellos, el que dará muerte al cliente [fig.293]. Inmediatamente después de esta escena, se muestra a Ida en su celda, situada a los pies de la cruz que allí se encuentra [fig.294].



Fig.291.



Fig.292.



Fig.293.



Fig.294.

Debido a las particularidades de esta producción, así como a su planteamiento experimental, resulta complicado realizar afirmaciones rotundas sobre una producción que, totalmente alejada de la narrativa clásica, se conforma en función de una serie de escenas cuyo único nexo objetivo consiste en la presencia de un personaje –prácticamente mudo– y unas localizaciones determinadas. No obstante, se cuenta con una entrevista en la que Menkes expone los planteamientos y situaciones que le llevaron a realizar esta obra.⁵⁵⁷ En dicho texto, Nina Menkes explica cómo la religión «interactúa con otras formas de opresión» y que, a partir de su estancia en una Yeshiva de Israel, en donde sintió materializada dicha opresión, comenzó a leer a teólogas feministas como Mary Daly, autora a la que ya se ha hecho referencia en esta investigación. Es al terminar la estancia en la Yeshiva, explica la cineasta, cuando comenzó a escribir el guion de esta película. De este modo, debido a las lecturas de la directora, se afianza la presencia de ecos de la mítica prostituta de Magdala en el film. Los vínculos con el cristianismo se incrementan al leer otra explicación de Menkes: «Ida es una víctima sacrificial y ella muere por decir la verdad. Por lo tanto, se podría decir que ella es una figura parecida a la de Cristo», matizando que, al mismo tiempo, podría ser también un anti-Cristo, ya que la mujer reniega de la Iglesia porque es precisamente esa institución la que valida a aquéllos que la juzgan.⁵⁵⁸

Por lo tanto, no se plantea a la protagonista como una heredera de María Magdalena pero sí que se incluye la sutil referencia al personaje para tratar el mundo de la prostitución, la opresión y la marginación. En dos reseñas de la época en la que la película salió a la luz, se enfatizan también estas conexiones. Por una parte, en un artículo de *Los Angeles Times*, se presenta el film como el «despertar espiritual» de la protagonista, indicando que de ahí la lógica del título de la película que «identifica a Ida con María Magdalena».⁵⁵⁹ En este título aparece también otro elemento que merece atención: el término «Viraga». Este vocablo es una modificación del término «virago», presente en la *Vulgata* para referirse a Eva.⁵⁶⁰ En la Antigüedad clásica, las virago eran aquellas mujeres con características supuestamente propias del género masculino, como la valentía, la

⁵⁵⁷ En este caso, se tuvo la oportunidad de hablar directamente con la directora de la película. Al plantearle a Nina Menkes las interpretaciones en relación a los ecos de la Magdalena en la película, la cineasta las entendió como adecuadas, además de recomendar para esta investigación la entrevista a la que se hace referencia.

⁵⁵⁸ GIANVITO, John, «Circling the Thread: Catching Up with Nina Menkes», disponible en la página web de la cineasta <https://goo.gl/p1YAbw> [Última consulta 17/02/2017].

⁵⁵⁹ THOMAS, Kevin, «Movie Reviews: Nina Menkes' 'Magdalena' a Stunning Feature Debut», *Los Angeles Times*, 9 agosto 2011, disponible <https://goo.gl/NgkAXj> [Última consulta 30/10/2016].

⁵⁶⁰ Génesis 2,23: «Haec vocabitur virago, quoniam de viro sumpta est».

fuerza o la audacia, como es el caso de las amazonas. En el humanismo renacentista, el término virago, en el sentido de mujer fuerte o mujer heroica, se asoció a personajes bíblicos como Judith de Betulia o a personalidades de la época como Caterina Sforza. Hoy en día, el término ha adquirido tintes peyorativos, utilizándose para referirse a las «marimachos», sentido negativo del término que se daba ya en los siglos medievales en los que empezó a ser empleado para referirse, despectivamente, a las mujeres dominantes, violentas o malhumoradas.⁵⁶¹ Si bien se acaba de explicar que en la actualidad es un término despectivo, es cierto que, en ocasiones, ha sido aceptado por parte del feminismo en su significado positivo. Así sucede por ejemplo con la editorial feminista *Virago*, nacida en 1973, que adopta ese término entendiéndolo con las acepciones de mujer guerrera y heroica, pero también incluyendo los elementos en principio peyorativos, de arpía, zorra y bruja, para emplearlos subversivamente.⁵⁶²

Ahora bien, ¿existe alguna relación, a lo largo de la historia, entre las virago y María Magdalena? En un manuscrito alemán de mediados del siglo XIV, titulado *Schwester Katrei*, aparece la unión de María Magdalena con el término virago o *femina virilis*. Este texto, conocido a partir de diecisiete copias diferentes, es un tratado místico fuertemente influenciado por el gnosticismo y distintas doctrinas esotéricas en relación a las cuestiones del más allá. En el texto, una iniciada, la hermana Caterina, habla con su confesor. Aunque el autor es desconocido, se suele atribuir al personaje de la hermana Caterina la redacción del mismo. El relato se divide en dos partes: una primera, en la que la iniciada sigue los consejos de su confesor para acercarse a Dios, y una segunda sección en la que se aportan toda una serie de enseñanzas místicas. Aunque la iniciada al principio sigue las enseñanzas del confesor, luego desea encontrar una vía más rápida para acceder a Dios. Es en ese momento cuando acude a los ejemplos de María Magdalena y de María Egipciaca. La hermana Caterina opta por la vida contemplativa del retiro, en contra de los consejos de su confesor quien considera que esa no es vía para las mujeres. Sin embargo, Caterina remite a las penitentes mencionadas que alcanzaron el éxito. Al finalizar su retiro, la hermana Caterina vuelve transformada por su periodo de contemplación mística,

⁵⁶¹ Véase CARNEY, Elizabeth D., «Olympias and the Image of the Virago», *Phoenix*, vol. 47, n° 1, 1993, p. 35; CILETTI, Elena, «Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith», en MIGUEL, Marilyn y SCHIESARI, Juliana (eds.), *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, pp. 64-70; GUZMÁN GARCÍA, Helena, «Pentesilea o el invencible poder seductor de la belleza», en CIFRE WIBROW, Patricia y GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (eds.), *Culturas de la seducción*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2014, p. 100; STEFANIAK, Regina, *Mysterium Magnum: Michelangelo's Tondo Doni*, Leiden-Boston, Brill, 2008, pp. 58-59; CRESSWELL, Julia, *Oxford Dictionary of Word Origins*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2010, p. 477.

⁵⁶² <http://www.virago.co.uk/> [Última consulta: 27/06/2016].

habiendo logrado la unión con Dios y, de este modo, convirtiéndose en la maestra que guía al confesor. Por lo tanto, María Magdalena aparece como ejemplo a seguir, como esa mujer viril a la vez que virgen pura que, al igual que en los textos gnósticos, se presenta como la mujer fuerte, la virago, aquella que, al igual que sucedía en el *Evangelio de Tomás*, se hace hombre superando las supuestas debilidades de su sexo para alcanzar la unión con Dios.⁵⁶³

En definitiva, Nina Menkes compone el título de su film con el nombre de *Magdalena* añadiéndole el término *virago* pero con sufijo femenino –*viraga*– dando, de este modo, otra vuelta de tuerca a la complejidad de un término que hace referencia a la traslación de un género a otro. Hay que indicar que la película de Menkes se estrena el mismo año, 1986, que la segunda entrega de la saga *Aliens*, film dirigido por James Cameron en el que la protagonista, Ripley, se presenta también como una virago.⁵⁶⁴ De este modo, y a pesar de lo movedizas que resultan las interpretaciones sobre la película de Menkes, la referencia a María Magdalena para tratar cuestiones sobre la prostitución y el género, se hace patente ya no como una herencia sino como un eco lejano que resuena aún en las últimas décadas del siglo XX.

Otra película de carácter experimental y vanguardista es el *El jardín (The Garden)*, 1990), dirigida por Derek Jarman. En este caso, la historia de Jesús, su persecución, martirio y muerte, es reinterpretada en relación al mundo de la homosexualidad y los ataques y actitudes homófobas, mostrando los tormentos que padecen una joven pareja de hombres. En el film se incluye también una reelaboración de la escena de la lapidación de la adúltera que, en este caso, es un travesti acosado y apedreado. El personaje en cuestión se construye con herencias de la mítica Magdalena en su (con) fusión con la adúltera de Juan, siendo mostrada con una larguísima peluca que, al final de la escena, el personaje utiliza como arma para defenderse [fig.291,292,293]. Este mismo personaje aparece más adelante, en el camino al calvario, besando a la pareja de hombres que van a ser crucificados [fig.294,295,296]. Así, el cineasta británico, elabora un relato vanguardista

⁵⁶³ NEWMAN, Barbara, *From Virile Woman to WomanChrist: Studies in Medieval Religion and Literature*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 26 y pp. 172-178. En el manuscrito *Digby Ms*, en el apartado referido a María Magdalena, ésta aparece como una mujer que se ha convertido en virago. Véase al respecto FRIES, Maureen, «*Feminae Populi: Popular Images of Women in Medieval Literature*», en CAMPBELL, Josie P. (ed), *Popular Culture in the Middle Ages*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1986, p. 53.

⁵⁶⁴ Respecto a la masculinización del personaje protagonista de *Alien* véase el estudio de CARRASCO, Rocío, «La reinterpretación de estereotipos de género a través del híbrido femenino: *Alien: Resurrection* (1997)», en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, BROWNE SARTORI, Rodrigo et. al. (eds.), *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*, Sevilla, Arcibel Editores, 2004, pp. 17-19.

y experimental, en donde se apropia de elementos de la imaginería cristiana en general y de la historia de Jesús, incluyendo ecos de la Magdalena que, en este caso, es perseguida por la intolerancia hacia su travestismo.



Fig.291.



Fig.292.



Fig.293.



Fig.294.



Fig.295.



Fig.296.

4.3. Herencias y actualizaciones: *No amarás* (Krzysztof Kieślowski, 1988) y *El libro de la vida* (Hal Hartley, 1999)

En la filmografía de Krzysztof Kieślowski y su tratamiento del catolicismo polaco, surgen también reminiscencias a la figura de María Magdalena. Éste es el caso de dos de sus películas: el capítulo 6 de su serie para televisión *El Decálogo* (*Dekalog*, 1989) y su film *No amarás* (*Krótki film o miłości*, 1988). Inicialmente, Kieślowski elaboró el guion para el capítulo de *El Decálogo*, pero antes de filmar el medimetro, realizó la película que luego, en versión abreviada, fue montada para la serie de televisión. La serie se articula en torno a diez capítulos que actualizan o reinterpretan los diez mandamientos en el contexto de la Varsovia de la década de 1980, correspondiendo al capítulo sexto el mandamiento «no cometerás adulterio» (Ex 20,14). En esta línea, el subtítulo del film es *No cometerás actos impuros*. Sin embargo, es en la película *No amarás*, donde las referencias a la figura de María Magdalena son más evidentes. Al tratarse de una película que ha sido objeto de atención por distintos autores, en las líneas que siguen se pone el acento tan sólo en los elementos que, tras realizar el análisis, se han detectado como nexos entre uno de los personajes de la película y la mítica mujer de Magdala.

Los protagonistas son Magda, una mujer que dedica su vida al arte y a los encuentros sexuales con sus amantes, y Tomek, un joven profundamente enamorado de

Magda, a la que espía con un catalejo desde su habitación. Ella es presentada como una mujer independiente, que vive sola en su apartamento que utiliza como taller para realizar sus obras y como lugar de encuentro con sus amantes [fig.297]. A excepción de los momentos en que se encuentra acompañada de alguno de ellos, la vida de la mujer discurre en soledad. Tomek, por su parte, es también un ser solitario que vive de acuerdo con los horarios de Magda para espiarla [fig.298]. Desde su trabajo en la oficina de correos, el muchacho envía a la mujer una serie de falsas notificaciones para que ella tenga que ir a visitarle. En sus sesiones de espionaje, el joven llama a Magda por teléfono y se mantiene en silencio, escuchando la voz de la mujer. En los momentos en los que Magda mantiene relaciones sexuales con sus amantes, Tomek no soporta mantener la mirada y se aleja de su catalejo. El protagonista vive tan de cerca los sentimientos de Magda que, para compartir el sufrimiento de la mujer que llora desconsoladamente tras una discusión con uno de sus amantes, se autolesiona con unas tijeras [fig.299].

Finalmente, el protagonista confiesa a Magda que es él quien la llama, y que además la espía, provocando el enfado de Magda. Sin embargo, la relación entre ambos personajes, lejos de lo que podría pensarse, se hace más próxima. La mujer pregunta al muchacho si se trata de una cuestión sexual, si se masturba mirándola, y el joven responde que, aunque al principio lo hacía, ahora simplemente la mira porque la ama. Ambos personajes conversan sobre el amor, insistiendo Magda en la inexistencia de éste, ya que considera que lo que realmente existe entre las personas es simplemente deseo sexual. Más adelante, estando ambos en casa de Magda, ésta, tras advertir al joven de que ella no es buena, le hace acariciar sus muslos, llevando a Tomek a un estado de placer que se torna en angustia por haber caído en la trampa de Magda: hacerle ver que no es amor lo que siente, sino lujuria [fig.300].



Fig.297.



Fig.298.



Fig.299.



Fig.300.

Tomek, entre lágrimas, se marcha a su casa en donde se corta las venas en un fallido intento de suicidio. En el tiempo que el protagonista se encuentra hospitalizado, la vida de Magda cambia. Ya no abre la puerta a sus compañeros sexuales, la luz de su casa, antes cálida y rojiza, se tiñe de azul. La mujer vive pegada a la ventana intentando encontrar al otro lado al joven. Su aspecto ha cambiado, luciendo ahora el pelo recogido y un vestuario mucho más casto. La mujer, arrepentida, elabora un cartel que sitúa en su ventana con en el que pide perdón al joven, pero Tomek no da señales de vida. Cuando éste regresa a su casa, donde vive alquilado en una habitación propiedad de una anciana que lo trata como a un hijo, Magda se dispone a visitarlo. El joven, dormido en la cama en medio de la penumbra, se encuentra acompañado de Magda y de la anciana que le impide acariciar la mano del muchacho. La película termina con Magda mirando con el catalejo su propio apartamento, viéndose a sí misma en la escena en la que estaba llorando pero, en este caso, se incluye a Tomek a su lado consolándola [fig.301,302].



Fig.301.



Fig.302.

Si bien aportando tan sólo estos elementos, la herencia de la Magdalena no es suficientemente clara, hay que apuntar que, en una de las escenas, la mujer recibe la llamada de un hombre que se dirige a ella como María Magdalena. De esta forma, aparece uno de los elementos que han sido señalados como necesarios para entender a un personaje como deudor de la figura mítica. Por lo tanto, Magda comparte nombre con la Magdalena, además de vivir su propia historia de redención a partir del contacto con Tomek. De este modo, el recuerdo a la Magdalena se realiza para tratar el tema del amor en un contexto contemporáneo. Como se indicaba, la obra del director polaco ha sido estudiada por diversos especialistas, prestando, algunos de ellos, particular atención al personaje de Magda. A este respecto, Susan Haskins considera que el director recurre a «la figura compuesta de María Magdalena para ilustrar las costumbres sexuales en un entorno contemporáneo», concretamente para perfilar el personaje de una mujer «liberada sexualmente cuyo *modus vivendi* es sin duda contrario a la moralidad de los católicos». Asimismo, al poner Magda fin a sus relaciones sexuales y, por tanto, cambiar el rumbo de su vida, Haskins entiende la visita al Tomek convaleciente como la visita a la tumba

que realiza María Magdalena. Por último, otro punto de contacto que encuentra esta autora, es la presentación de Magda a solas en su piso, llorando por sus errores, «como una interpretación moderna de María Magdalena en su cueva».⁵⁶⁵ Lloyd Baugh, en la misma línea, considera que el eje principal de la obra es «una metáfora del encuentro redentor-salvífico de Jesucristo con la pecadora», contrastándose con estos personajes los dos conceptos de amor antes explicados: el erótico y el espiritual.⁵⁶⁶

A diferencia de las películas anteriores, todas ellas de tono dramático, en las dos últimas décadas del siglo XX aparecen también producciones de temática bíblica en clave de humor, como habían hecho los Monty Python en los años 70. Esto sucede, por ejemplo, en la película de Mel Brooks *La loca historia del mundo (History of the World: Part 1, 1981)*, donde se incluye una escena que reproduce la última cena. Sin embargo, en este film no aparece el personaje de la Magdalena. En Italia, Pasquale Campanile Festa realiza también una comedia de temática bíblica. Así, con *El buen ladrón (Il ladrone, 1980)*, relata la vida del buen ladrón que será crucificado junto a Jesús, con el que lleva una vida paralela. El protagonista cuenta con su compañera Deborah, una prostituta que abandona la vida del prostíbulo para terminar llorando a los pies de la cruz y, de este modo, al igual que el protagonista, presenta un recorrido lleno de similitudes con la mítica mujer de Magdala. En este caso, el personaje de Deborah, como sucedía con algunas Magdalenas de producciones anteriores, es utilizado para incluir semidesnudos y escenas eróticas en la película [fig.303,304].

El siglo XX se cierra con dos producciones extremadamente diferentes entre sí. Por una parte, el film dirigido por Roger Young previamente comentado; por otra, *El libro de la vida*, película que tiene como argumento la segunda venida de Jesús a la tierra. Ésta se produce el 31 de diciembre de 1999, en Manhattan, en un momento en que parte de la humanidad está esperando el fin del mundo por el cambio de milenio. Jesús se encuentra con el dilema de cumplir o no la profecía. A su lado se encuentra María Magdalena, una joven que explica cómo Jesús la salvó de morir lapidada. Aunque en el film no queda claro si María Magdalena es la novia o no de Jesús, sí que aparece como su fiel compañera, ayudándole y apoyándole en su última decisión [fig.305,306].

⁵⁶⁵ HASKINS, Susan, *op. cit.*, pp. 410-412.

⁵⁶⁶ BAUGH, Lloyd, «Cinematographic Variations on the Christ-Event: Three Film Texts by Krzysztof Kieślowski: Part One: "A Short Film about Love"», *Gregorianum*, vol. 84, n° 3, 2003, pp. 552-562. Véase también el trabajo de Baugh elaborado como continuación del anterior «Cinematographic Variations on the Christ-Event Three Film Texts by Krzysztof Kieślowski: Part Two Decalogue Six and the Script», *Gregorianum*, vol. 84, n° 4, 2003, pp. 919-946.

Junto a la proliferación de Magdalenas cinematográficas y literarias, ya sea en su vertiente bíblica o en sus herencias, la presencia de este personaje se multiplica también en otros ámbitos culturales. En este sentido, se realizan distintas exposiciones con este personaje como protagonista. Entre ellas se encuentra la realizada en el Palazzo Pitti de Florencia en 1986. Con el título *La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico*, se albergaban más de 150 obras tanto italianas como extranjeras. Dos años después, en Francia, se organizaba la exposición, acompañada de un coloquio internacional, donde la mujer de Magdala era también la protagonista tanto de las representaciones como de las conferencias. Esta exposición llevó por título *Marie Madeleine. Figure inspiratrice dans la mystique, les arts et les lettres*, y tuvo lugar en el Musée Pétrarque (Fontaine-de-Vaucluse, Francia).⁵⁶⁷



Fig.303.



Fig.304.

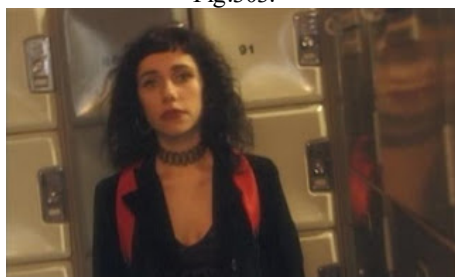


Fig.305.



Fig.306.

En este clima de creciente interés por la Magdalena, distintos artistas reelaboran la imagen de la mujer de Magdala. Ése es el caso de la artista norteamericana Kiki Smith, quien recupera una vertiente de la tradición cultural de la Magdalena que había tenido un periodo de vida corto pero intenso: la Magdalena entendida como mujer velluda o mujer salvaje, explicado previamente al tratar las producciones mexicanas de las décadas de 1940 y 1950. Smith, en 1994, realiza una escultura a tamaño natural de la mujer toda cubierta de vello, con una cadena atada a su tobillo y un gesto que denota su desesperación [fig.307]. Por otra parte, Marlene Dumas realiza una serie de pinturas de María Magdalena, mostrando también una imagen de la mujer de Magdala reinterpretada desde el presente

⁵⁶⁷ MOSCO, Marilena, *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, Florencia, Casa Usher, 1986 y DUPERRAY, Eve y LOURY, Christian (eds.), *Marie-Madeleine: figure inspiratrice dans la mystique, les arts et les lettres*, Fontaine-de-Vaucluse, Musée Petrarque–Conseil Général de Vaucluse, 1988.

[fig.308]. Mientras que Kiki Smith recurre a tradiciones procedentes del imaginario religioso por su interés en las relaciones entre cuerpo físico y estado espiritual, Marlene Dumas afirma que el uso que hace de conocidos personajes, como es el caso de la serie formada por distintas representaciones de María Magdalena, le sirven, entre otras cosas, para generar un discurso sobre el amor y el deseo a través de un personaje conocido.⁵⁶⁸

Es también en la década de 1990 cuando el personaje de María Magdalena aparece en los videojuegos. En concreto, en el juego para la Play Station *Apocalypse* (1998), la mujer se presenta como uno de los jinetes del apocalipsis que el malvado de la historia ha creado para destruir el mundo. Pero las referencias y el uso de la figura de María Magdalena no se limitan al ámbito de las manifestaciones visuales y audiovisuales, sino que en el panorama musical su presencia, ya sea entendida de un modo u otro, es también notable. Así, emergen referencias que van desde la relación entre Jesús y Magdalena como pareja —como el tema del grupo Rainmakers «Wages of sin» (*Tornado*, 1987)— a las alusiones de autores tan diferentes como Lenny Kravitz («Magdalene», *Circus*, 1995) o Joaquín Sabina («La Magdalena», *19 días y 500 noches*, 1999), en donde el nombre de Magdalena se otorga a toda mujer que se dedique a la prostitución. Esta misma idea, y otras de las que han aparecido a lo largo de este capítulo, y que, en algunos casos, cuentan con una tradición previa mostrada en el presente estudio, afecta y es parte fundamental de algunas de las creaciones del siguiente capítulo en el que aparecen, al mismo tiempo, nuevas vertientes de la mítica mujer de Magdala.



Fig. 307. Kiki Smith, *Mary Magdalene*, s.l., 1994.



Fig. 308. Marlene Dumas, *Magdalena 2*, 1996, Tate Gallery, Londres.

⁵⁶⁸ Para Kiki Smith y las relaciones entre cuerpo y mente en sus obras, véase SANTING, Catrien, «Cynical Vanity or *Fons Vitae*: Anatomical Relics in Premodern and Contemporary Art», en BAERT, Barbara (ed.), *Fluid Flesh: The Body, Religion and the Visual Arts*, Lovaina, Leuven University Press, 2009, pp. 89-106. En el caso de las obras de Marlene Dumas, la página web de la Tate Gallery de Londres contiene distintas explicaciones dadas por la artista en referencia a sus Magdalenas, disponible en <https://goo.gl/rCxxIQ> [Última consulta 03/11/2016].

5

MAGDALENAS DEL TERCER MILENIO (2000-2014)

En el siglo XXI, entre las producciones en las que aparece María Magdalena, se aprecia un importante aumento de visiones personales en detrimento de aquéllas que intentan ofrecer relatos con intenciones de fidelidad y ortodoxia, siguiendo, de este modo, la tendencia iniciada en las décadas anteriores. No obstante, todas las líneas previamente abiertas tienen también presencia en este siglo. Así, por ejemplo, aunque con una incidencia mucho menor que a mediados del siglo XX, se siguen realizando películas de romanos, como el film de Giulio Base *En busca de la tumba de Cristo (The Inquiry)*, (2007) remake de la película dirigida por Damiano Damiani de 1986. En el film del año 2007, la presencia de María Magdalena se reduce a contadas ocasiones, siendo mostrada como uno de los miembros principales del grupo de Jesús, sin mayor detenimiento en su personaje. Como consecuencia del tipo de materiales estudiados, el presente capítulo se organiza en tres grandes apartados, estando el primero dedicado a aquellas obras creadas con la convicción de que se está siendo fiel a los relatos de los evangelistas. Son dos las películas principales que se tratan en este apartado: el film dirigido por Mel Gibson, *La pasión de Cristo (The Passion of the Christ)*, (2004) y la película *María Magdalena: libre de culpa* (Charlie Jordan Brookins, *Magdalena: Released from Shame*, 2007).⁵⁶⁹ Junto a ellas, se incluye la película de animación *El hombre que hacía milagros* (Stanislav Sokolov y Derek W. Hayes, *The Miracle Maker*, 2000) y la producción dirigida por Philip Saville *El evangelio de Juan (The Gospel of John)*, (2003) como ejemplos de esta tendencia en el siglo XXI. El segundo apartado, el más amplio de todos, está dedicado al creciente número de obras que aportan una visión personal, actualizada o con nuevos enfoques y usos del personaje mítico. En esta sección, conviven películas que van desde el género erótico a thrillers y videoclips, entre otros. Por último, se trata el film dirigido por Peter Mullan *Las hermanas de la Magdalena (The Magdalene Sisters)*, (2002), con el que se plantean herencias de la Magdalena así como la reconstrucción de este personaje como ejemplo de conducta.

⁵⁶⁹ Este film también se conoce con el título *Magdalena: Through Her Eyes*.

5.1. Intentos de fidelidad, deseos de veracidad

5.1.1. *Cuanto más sucia, más bella: la Magdalena de Mel Gibson en La pasión de Cristo (2004)*

La producción estadounidense *La pasión de Cristo* fue rodado en Italia, utilizándose para las de exterior las mismas localizaciones que décadas antes empleara Pasolini para su evangelio, mientras que las de interior fueron rodadas en los estudios Cinecittà de Roma. Los actores hablan en latín y arameo, utilizándose subtítulos en los diferentes idiomas a los que fue traducida, que no doblada, la película.⁵⁷⁰ Al igual que la obra de Scorsese, la de Gibson se estrenó, en 2004, rodeada de polémicas surgidas incluso antes de su primera proyección al público, aunque en este caso las críticas iban dirigidas al antisemitismo que muchos vieron el film así como a la gran violencia que contienen las distintas escenas. El argumento se organiza en torno a las últimas doce horas de la vida de Jesús, en las que, mediante flashbacks producidos a raíz de planos detalle, se vuelve a situaciones pasadas de la vida de Jesús y sus seguidores. Al inicio del film aparece la cita «Él ha sido herido por nuestras rebeldías, molido por nuestras culpas. El soportó el castigo que nos trae la paz, y con sus cardenales hemos sido curados» (Isaías 53).⁵⁷¹ La trama comienza *in media res*, con Jesús en el monte de los olivos y la traición de Judas. Es de noche, el color atmosférico es azulado —al igual que sucedía en las producciones del anacronocine— y, en medio del tormento de Jesús, se aparece la tentación personificada en un pálido demonio de rasgos andróginos, con capa negra, mirada intensa y fuertes reminiscencias al de Bergman en *El Séptimo Sello*. María Magdalena aparece por primera vez en el primer cuarto de hora de la película: con el montaje alternado se pone en conexión a Jesús en el momento de ser detenido y a su madre que, en medio de la noche, se despierta atemorizada. Junto a ella está la Magdalena, y ambas mujeres reciben de Juan la noticia del arresto de Jesús [fig.309]. Los tres personajes se dirigen al templo, donde está Jesús retenido. Frente a la contención de la Virgen, es María Magdalena la que pide a los romanos que colaboren en la liberación de Jesús. Durante la decisión de la multitud de salvar a Barrabás, la actitud de la Magdalena es la más convulsa —en contraste con la serenidad de la madre—, teniendo que tapar sus oídos al no soportar los gritos de aquéllos que piden la crucifixión del detenido. Durante la flagelación, se repite este contraste de actitudes de las dos mujeres,

⁵⁷⁰ Para las cuestiones relativas al rodaje véase TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, pp. 256-257.

⁵⁷¹ En el film tan sólo se incluye la referencia Isaías 53, aunque la referencia bíblica completa es 53,5.

con la Magdalena llorando desconsoladamente, cubriéndose el rostro para no ver el sufrimiento producido por los latigazos, mientras es consolada por la Virgen [fig.310].



Fig.309.



Fig.310.

Una vez se llevan a Jesús, su madre recoge la sangre del suelo con la ayuda de la mujer de Magdala [fig.311]. Con un primer plano de esta última, se produce la analepsis al momento en que la mujer es salvada por Jesús de morir lapidada. En un plano-contraplano, Jesús y la Magdalena se miran a los ojos por primera vez, momento en que él le ofrece su mano ayudándola a levantarse [fig.312,313,314]. Más adelante, mientras Jesús está siendo crucificado, el llanto descontrolado de María Magdalena contrasta, de nuevo, con la contención de la Virgen y de Juan. Es en los instantes en los que Jesús es clavado en la cruz, cuando el protagonismo de la Magdalena eclipsa por primera y única vez al de la Virgen. Tras el descendimiento y el lamento sobre el muerto, se produce un fundido en negro que pone fin a la escena. A continuación, se muestra la resurrección con ausencia de testigos, ya que es presentada con un plano del sudario vacío, un primer plano de Jesús que muestra las heridas de sus manos y la salida del sepulcro, poniéndose así fin a la película.⁵⁷²

María Magdalena ha sido identificada en el flashback con la mujer adúltera de Juan (8,1-11), al igual que sucedía, entre otros, en el film de Nicholas Ray. Este momento está vinculado, tanto narrativa como formalmente, con las escenas en las que Jesús está siendo clavado en la cruz [fig.315,316]. La Magdalena vuelve a encontrarse tirada en el suelo, al igual que cuando conoció a Jesús, pero en este caso ella ha abandonado su vida de pecado y su salvador está siendo sacrificado para redimir a toda la humanidad. El protagonismo femenino de toda la película lo tiene la Virgen, de la que María Magdalena no se separa ejerciendo como contrapunto dramático: ante el dolor sosegado de una madre

⁵⁷² Durante la redacción de esta tesis, se ha publicado la noticia de que Mel Gibson está preparando una película que sería la continuación de *La pasión de Cristo* en la que se relataría la resurrección: «Mel Gibson prepara la secuela de ‘La pasión de Cristo’», *Fotogramas*, 13 junio 2016, s.p., disponible en <https://goo.gl/HJz4hQ> [Última consulta 23/09/2016].

conocedora del destino de su hijo, María Magdalena se configura como la plañidera que expresa todo el sufrimiento que la Virgen contiene. Su presencia es secundaria respecto a la madre de Jesús, que es siempre la más cercana y la que besa los pies del crucificado.⁵⁷³ La figura de la Magdalena se puede resumir, por lo tanto, en su asociación con la mujer adúltera, la cercanía a la Virgen y la exaltación del dolor.



Fig.311.



Fig.312.



Fig.313.

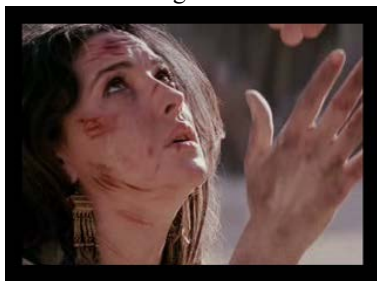


Fig.314.



Fig.315.



Fig.316.

Sin embargo, hay una escena que es nueva en la representación de María Magdalena en el audiovisual, aquella en la que se encuentra junto a la madre de Jesús recogiendo la sangre derramada en el suelo. ¿De dónde procede tal escena? Mel Gibson utilizó para elaborar su relato no sólo los evangelios, sino también las visiones de la mística Ana Catalina Emmerich (1774-1824), quien, en su lecho de muerte, las compartió con el escritor Clemente Brentano. Éste las puso por escrito en la obra conocida como *La amarga pasión de Cristo*, publicada en 1833:

«María llevaba un vestido largo azul parcialmente cubierto por una capa de lana blanca y un velo de un blanco amarillento. Magdalena estaba pálida y abatida por el dolor. Tenía los cabellos en desorden debajo de su velo (...). Habiéndose apartado la muchedumbre, María y Magdalena se acercaron al sitio en donde Jesús había sido azotado. Escondidas por las otras santas mujeres y por otras personas bien intencionadas que las rodeaban, se agacharon cerca de la columna y limpiaron por

⁵⁷³ En una entrevista realizada al director de fotografía de la película, Caleb Deschanel, éste indica que entre los referentes visuales se encuentran artistas como Caravaggio, Rafael, Gericault y Dalí. Algunas obras de éste último fueron empleadas para las escenas de la cruz. BAILEY, John «A Savior's Pain», *American Cinematographer Magazine*, marzo 2004, disponible en <https://goo.gl/z4Fqr1> [Última consulta 06/08/2016]. Para un estudio de la influencia de Caravaggio y del Barroco en general en el film, véase APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «On Seeing *The Passion*: Is There a Painting in This Film? Or Is This Film a Painting?», en PLATE, S. Brent (ed.), *Re-Viewing "The Passion": Mel Gibson's Film and Its Critics*, Nueva York, Palgrave-Macmillan, 2004, pp. 97-108.

todas partes la Sangre sagrada de Jesús con el lienzo que Claudia Prócula había mandado». ⁵⁷⁴

No es sólo esta escena la que está inspirada en el libro de la mística, sino que son otros muchos elementos los que proceden de estos escritos. ⁵⁷⁵ En este sentido, dos de los aspectos más influenciados por las visiones de la mística son, por una parte, la relación establecida entre María la madre y María la Magdalena y, por otra, el modo en que ambas viven su dolor. Además, en las visiones de la mística se incluyen distintas referencias a la conexión entre madre e hijo que, en el film, aparecen desde el mismo inicio:

«Durante esta agonía de Jesús, vi a la Santísima Virgen destrozada por el dolor y la angustia de su alma (...) Varias veces perdió el conocimiento, pues vio espiritualmente muchas escenas de la agonía de Jesús». ⁵⁷⁶

«La Santísima Virgen estaba constantemente en comunicación espiritual con Jesús. María sabía todo lo que sucedía, sufría con Él, rogaba como Él por sus verdugos». ⁵⁷⁷

Del mismo modo, las referencias al exacerbado dolor de la Magdalena son muy frecuentes y con descripciones muy detalladas. Por ejemplo, antes de entrar en Jerusalén, Jesús explica a su madre lo que allí le sucederá y «le dijo, hablando de la Magdalena, cuyo dolor era inmenso, que su amor era muy grande, pero todavía de algún modo humano, y que por eso el dolor la ponía fuera de sí». ⁵⁷⁸ Más adelante, se insiste, otra vez, en el gran amor de la Magdalena y el consecuente dolor que sentiría:

«El Señor se acordó también de Magdalena y tuvo piedad de su dolor, y por eso recomendó a sus discípulos que la consolasen pues sabía que su amor era el más grande después del de su Santa Madre, y había visto lo mucho que sufría por él y sabía que nunca volvería a ofenderlo». ⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ LÓPEZ, Carmen (ed.), *La amarga Pasión de Cristo. Las visiones de Ana Catalina Emmerich transcritas por Clemente Brentano*, Barcelona, Planeta, 2004, p. 79. Ingrid Maisch indica que María Magdalena ocupa un lugar central en las visiones de la mística, aspecto que Brentano amplió con su voluntad de reconstrucción histórica, utilizándola como representación de un tipo de ser humano. Brentano, según Maisch, recurre a las leyendas que insertan a María Magdalena en la familia de Lázaro, dándole así un origen noble y una vida de riquezas. A María Magdalena la describe como una mujer guapa y terrenal, más alta que el resto de mujeres y con un largo y bellissimo cabello; una mujer que lleva una vida de excesivos lujos y que sufre de una posesión diabólica. Para un análisis de la presencia de María Magdalena en las visiones de la mística y los añadidos de Brentano, véase MAISCH, Ingrid, *op. cit.*, pp. 94-97.

⁵⁷⁵ Pamela Grace explica que las visiones de Emmerich son similares a las de otras místicas como Santa Brígida de Suecia o Catalina de Siena. Esta autora precisa que la escena de las dos Marías recogiendo la sangre de Cristo aparecía ya en las visiones de Santa Brígida (siglo XIV) y que la descripción de la actitud de María Magdalena había aparecido, en el siglo XVII, en los relatos de María de Jesús de Ágreda. Al analizar la película de Gibson y los escritos de la mística del siglo XIX, afirma que «la atracción de Gibson por los escritos de las místicas no es tan extraña como podría parecer inicialmente. Ambos están relacionados con la culpa y el sacrificio. Sus meditaciones sobre la cruz son lo que algunos consideran devoción religiosa». Véase GRACE, Pamela, *The Religious Film. Christianity and the Hagiopic*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 147-150.

⁵⁷⁶ LÓPEZ, Carmen (ed.), *op. cit.*, p. 33.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁷⁹ *Ibidem* p. 33.

En los momentos de la decisión de Pilato y los inicios de la pasión, es cuando «Magdalena mostraba una desesperación demasiado evidente y muy violenta; en cambio, la Virgen por la gracia de Dios Todopoderoso, en lo más profundo de su dolor, conservaba la calma y la dignidad exterior». Y «mientras duró la comparecencia ante Pilatos, la Madre de Jesús, Magdalena y Juan permanecieron en una esquina de la plaza, mirando y escuchando, sumidos en un profundo dolor (...). Magdalena se retorció las manos». Luego, en el camino al calvario, la Magdalena «estaba transida de dolor» y, un poco más adelante, «estaba fuera de sí. Se despedazaba la cara: sus ojos y sus carrillos estaban sangrientos».⁵⁸⁰

En una entrevista de marzo de 2003, previa al estreno de la película, Mel Gibson afirmaba, sin ningún tipo de duda, que su película mostraría «la pasión de Jesucristo de la forma en que sucedió. Es como un viaje hacia atrás en el tiempo viendo los acontecimientos desarrollándose tal y como sucedieron exactamente».⁵⁸¹ Ante la pregunta del periodista sobre cómo sabe que su versión es la verdadera, Gibson, de nuevo sin dudar, indica que «hemos investigado. Estoy contando la historia tal y como la cuenta la Biblia (...). El Evangelio es un guion completo, y eso es lo que estamos filmando».⁵⁸² No obstante, como se ha mostrado en las páginas anteriores, no todo lo que aparece en el film pertenece a los evangelios. De hecho, hay autores que indican que tan solo un cinco por ciento procede del Nuevo Testamento, mientras que el *grosso* de la película –un ochenta por ciento– tiene su origen en Emmerich, quedando el restante como producto de la imaginación del director.⁵⁸³ Sin dar porcentajes, otros autores coinciden en que las visiones de la mística serían la fuente principal de la película, especialmente en lo relativo al papel de la Virgen y a la importancia y presencia de Satán.⁵⁸⁴

Es ésta una película en la que las convicciones personales de su director son fundamentales para entender la concepción del film. Así, se trata de una obra no sólo orientada y dirigida por Mel Gibson, sino también producida por su propia compañía, Icon Productions, situación que otorga al director libertad máxima a la hora de plasmar sus propias creencias. Tal es la autoría de Gibson que, a diferencia de lo que suele ser

⁵⁸⁰ LÓPEZ, Carmen (ed.), *op. cit.*, p. 58, 68, 95 y 97.

⁵⁸¹ «Mel Gibson's Great Passion - Interview», *Christian Cinema*, 12 marzo 2003, disponible en <https://goo.gl/y7GxIf> [Última consulta 03/11/2016].

⁵⁸² *Idem*.

⁵⁸³ GRACE, Pamela, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁸⁴ WEBB, Robert L., «The Passion and the influence of Emmerich's *The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ*», en CORLEY, Kathleen E. y WEBB, Robert L. (eds.), *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ. The Film, the Gospels and the claims of History*, Londres–Nueva York, Continuum, 2004, pp. 161-163.

común en las películas que tratan el tema de Jesús –ya sean anteriores o del mismo periodo que la de Gibson, como por ejemplo *El hombre que hacía milagros* y *El Evangelio de Juan*, que más adelante se comentan–, Gibson no convocó a ningún grupo de asesores para su producción. No obstante, Eugene Fisher, de la United States Conference of Catholic Bishops, y Eugene Korn, de la anti-Defamation League, formaron por su parte ese grupo para revisar el guion, elaborando un informe en el que, entre otras cosas, indicaban a Gibson la necesidad de revisar determinados errores históricos así como la visión errada que ofrece sobre los judíos y el judaísmo. La respuesta de Icon Productions se materializó en una batalla legal argumentando que el guion evaluado por el comité había sido robado.⁵⁸⁵

De este modo, la película es una plasmación de las creencias de Gibson que él mismo entiende como las verdaderas, pero ¿cuáles son estas creencias? El director pertenece a la rama del catolicismo ultraconservador que rechaza las reformas introducidas por el Concilio Vaticano II. Su relación con la religión es tal que fue el benefactor de la construcción de una iglesia perteneciente a la organización Holy Family Religious Group en California, también de tendencia pre-Vaticano II. La relación de Gibson con la religión comenzó desde su nacimiento, siéndole infundidas estas creencias por su padre, Hutton Gibson. Y es que tanto Gibson como su padre forman parte del catolicismo tradicionalista ultraconservador de posturas sedevacantistas, es decir, de la consideración de que la sede del papado está vacante al entender que, desde Juan XXIII, los papas no son válidos. Así, son contrarios a todas las modernizaciones que se introdujeron a partir del Concilio Vaticano II, entre ellas el rechazo del *Missale Romanum* y sus *Novus Ordo Missae*, por entender que se alejan del dogma católico.⁵⁸⁶ El padre de Mel Gibson publicó distintos libros en los que renegaba y rechazaba a los papas actuales.⁵⁸⁷ Criado en este ambiente, Gibson, tal y como él mismo explica en una

⁵⁸⁵ GOODACRE, Mark, «The Power of *The Passion*: Reacting and Over-reacting to Gibson's Artistic Vision», en CORLEY, Kathleen E. y WEBB, Robert L. (eds.), *op. cit.*, pp. 28-29.

⁵⁸⁶ Tatum afirma que la decisión de Gibson de rodar la película en latín y no en griego puede ser interpretada como un deseo por parte de Gibson de “catolizar” de nuevo la Iglesia, TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁸⁷ Véase la página web de Hutton Gibson donde se pueden descargar sus obras <http://www.huttongibson.com/> [Última consulta 05/08/2016]. A pesar de la postura contraria a los papas del director, en los momentos previos al estreno del film, surgieron una serie de noticias que afirmaban que Juan Pablo II, tras visionar el film, había indicado «así es como realmente sucedió», véase el NOONAN, Peggy, «It Is as It Was», *Wall Street Journal*, 17 diciembre 2003, disponible en <https://goo.gl/ri8bno> [Última consulta 06/08/2016]. Como contrapartida, se publicaron otras noticias en las que se desmentía tanto el comentario como la aprobación del pontífice, aunque la productora de Gibson siguió insistiendo en su veracidad. Véase «Productora de “La Pasión” reafirma: el Papa sí dijo “Es como fue”», *Aciprensa*, 20 enero 2004, disponible en <https://goo.gl/ExU1aI> [Última consulta 06/08/16].

entrevista, indica que cuando tenía unos 35 años empezó a profundizar en los evangelios, momento en el que nació la idea de realizar una película sobre la pasión de Jesús con el objetivo de hacer comprender a los espectadores la importancia del sacrificio que Jesús hizo por la humanidad.⁵⁸⁸

Dicho todo esto, ¿de qué modo afectan estas cuestiones a la construcción de María Magdalena en *La pasión de Cristo*? En primer lugar, recuérdese, de manera breve, las líneas principales utilizadas para elaborar su personaje: ella es la mujer adúltera salvada por Jesús que pasa a formar parte de su grupo más cercano. María Magdalena, interpretada por Monica Bellucci, es una mujer joven y bella, de largos y oscuros cabellos, con poquísimas frases en el guion, que expresa, sin contención, su dolor ante la pasión de su redentor. Tanto en la escena en la que se muestra su primer contacto con Jesús, como en la que se encuentra presenciando la crucifixión, Bellucci lleva el rostro manchado de la tierra sobre la que ha estado tirada. Aunque su presencia es constante, sus acciones se limitan a expresar dolor y desesperación.

Jane Schaberg, en su estudio sobre la representación de María Magdalena en la obra de Gibson, indica que la construcción que de ella se hace procede de las creencias pre-Vaticano II del director. Ello se debe, explica Schaberg, a que, como se ha comentado anteriormente, fue en 1969 cuando se modificó el calendario romano, eliminando de la festividad de María Magdalena la lectura del pasaje de la pecadora de Lucas 7, así como la confusión con otros personajes procedentes de la patrística.⁵⁸⁹ No obstante, este modo de construir a la Magdalena no tiene porqué deberse tan sólo a la vertiente religiosa de Gibson, ya que, como se ha visto, también aparece así construida en otros films en los que los creadores no forman parte de la misma corriente de Gibson. Por lo tanto, se puede afirmar que esta construcción es debida, en parte, a la tradición cultural audiovisual de la mítica Magdalena, iniciada con la película italiana *La espada y la cruz* de 1958 y continuada con los films de Nicholas Ray y George Stevens.

Igualmente, es necesario recordar que la película comienza con una cita de Isaías sobre la necesidad del sacrificio para salvar a la humanidad de sus propios pecados. A ello hay que unir las distintas declaraciones de Gibson explicando que el suyo es un film sobre el perdón y el sacrificio de Jesús para redimir las culpas del ser humano, no sólo de los que vivieron en su época, sino también en la actualidad. Esta concepción del ser

⁵⁸⁸ «Mel Gibson's Great Passion - Interview», *Christian Cinema*, 12 marzo 2003, s.p., disponible en <https://goo.gl/y7GxIf> [Última consulta 05/08/2016].

⁵⁸⁹ SCHABERG, Jane, «Gibson's Mary Magdalene», p. 70.

humano como pecador, categoría en la que se incluye a sí mismo el director, queda ejemplificada visualmente en el hecho de que uno de los clavos que se inserta en la mano de Jesús es sujetado por el propio director. Con este gesto, se manifiesta que el pecado habita en todos los seres humanos y que, por ellos, Jesús murió en la cruz. En definitiva, Gibson afirma que su obra está orientada a que el público sea haga consciente de que la muerte de Jesús supone la salvación de la humanidad ya que todo ser humano conlleva algún tipo de pecado.⁵⁹⁰ Por todo ello, resulta convincente pensar que la construcción de María Magdalena como una pecadora arrepentida, se debe, además de por la tradición propia, a la gran utilidad que supone este personaje como ejemplificación del poder redentor de Jesús, que en el caso de la mujer va dirigido, como es frecuente, a la redención de la mujer tras haber cometido un pecado sexual.

El pecado femenino, aspecto en el que se ha insistido ya en numerosas ocasiones, está relacionado directamente con la belleza de las mujeres, un arma para que los hombres caigan en la tentación. Gibson elige a Monica Bellucci, una actriz joven y guapa, que previamente a su carrera en el mundo de la interpretación había sido modelo. Schaberg indica que, en una entrevista, al ser preguntado Gibson por el motivo de elegir a Monica Bellucci, éste respondió que se debía a su belleza.⁵⁹¹ De esta forma, se está continuando la tradición de entender a la Magdalena como una mujer que destaca por sus atributos físicos. De hecho, Monica Bellucci, en muchos de sus papeles, aparece interpretando a personajes que emanan gran erotismo –*Dracula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, 1992)– o caracterizada como objeto de deseo de la mirada masculina –*Malèna* (Giuseppe Tornatore, 2000)– [fig.317,318].

Asimismo, como se ha apuntado páginas atrás, en las visiones de Emmerich también se indica que María Magdalena era una mujer de gran belleza y larga cabellera. Sin embargo, la belleza de la Magdalena en esta película, a diferencia de otras producciones en las que se enfatiza el contraste de su aspecto antes y después de la conversión, no ha sido potenciada en su de adúltera por medio de maquillajes, adornos y vestuario que realzaran su belleza. Por el contrario, la apariencia de la Magdalena de Gibson es la de una mujer oculta bajo espesas telas, con el cabello despeinado y poco

⁵⁹⁰ La referencia a la mano de Gibson la recogen tanto GRACE, Pamela, *op. cit.*, pp. 142-143 como TATUM, W. Barnes, *op. cit.*, p. 255. La consideración del perdón como núcleo fundamental del film se hace patente en distintas entrevistas de televisión dadas por el director, entre ellas la que realiza Diane Sawyer, disponible en <https://goo.gl/AjdOKr> [Última consulta 06/08/2016].

⁵⁹¹ SCHABERG, Jane, «Gibson's Mary Magdalene», pp. 74-75. Schaberg no concreta el lugar en el que Gibson realiza esta afirmación.

cuidado –como es descrita en las visiones de Emmerich– y con el rostro, tanto en su primer encuentro con Jesús como en la crucifixión, manchado de tierra. En relación a la suciedad que presenta el rostro de Bellucci, Mel Gibson, en una de las entrevistas televisivas ofrecidas durante la promoción del film, indicó que cuanto más barro ponía sobre el cuerpo de la Magdalena, más bella estaba.⁵⁹² De este modo, un personaje para cuya interpretación se ha elegido a una actriz por su belleza, continúa siendo construido por su aspecto físico, aunque en este caso con el giro que se produce al elevar su belleza no por medio del adorno sino por la suciedad [fig.319,320].

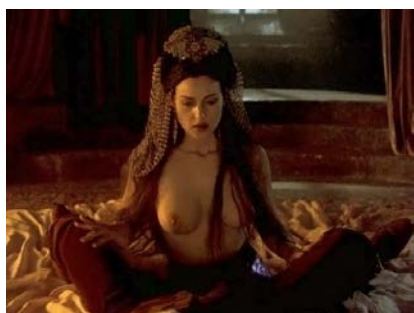


Fig.317.

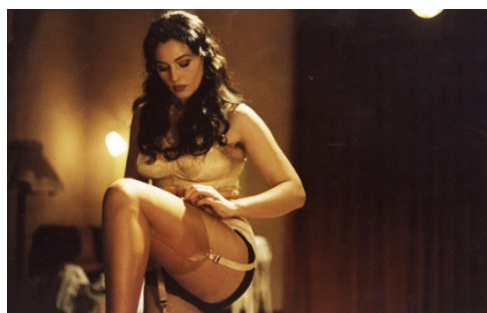


Fig.318.



Fig.319.



Fig.320.

Otro aspecto que destaca en el film, y en el que han insistido distintas autoras, es la constante presencia de mujeres cuya acción se limita a ser observadoras dolientes sin apenas capacidad de actuación ni de iniciativa.⁵⁹³ En el caso concreto de María Magdalena, su iniciativa se reduce a la petición realizada a los romanos para que frenen la condena de Jesús. Fuera de ello, su actuación se limita a la de ser sufriente, sin apenas líneas en el guion. En este punto, y relacionado con el anterior, es necesario plantearse la postura que se tiene hacia las mujeres en la vertiente tradicionalista católica de Gibson.

⁵⁹² Entrevista citada en APOSTOLOS-CAPADONA, Diane, «The Saint as Vamp. Mary Magdalene on the Silver Screen», p. 252. A pesar de las distintas entrevistas que se han visualizado, no se ha logrado encontrar la que en el director afirma las palabras recogidas por Apostolos-Capadona, que tampoco incluye la referencia concreta en su texto.

⁵⁹³ Véase CORLEY, Kathleen E., «Mary and the Other Women Characters», en CORLEY, Kathleen E. y WEBB, Robert L. (eds.), *op. cit.*, pp. 79-81 y SCHABERG, Jane, «Gibson's Mary Magdalene», pp. 77-78.

La presencia de mujeres en el film se adapta a los estereotipos de comportamiento adjudicados a las mujeres: sumisas, silentes, dolientes, acompañantes y limitadas a la visión del padecer de su ser amado. El catolicismo tradicionalista de Gibson, en su rechazo a las reformas nacidas del Concilio Vaticano II, niega, también, las modificaciones que se hicieron en el cónclave en relación a las mujeres. Aunque en la carta de Juan Pablo II dirigida a éstas, el papel que se les adjudica continúa limitado al de madres, cuidadoras, inculcadoras de la fe y garantes de la espiritualidad en el hogar y la familia, en el concilio se permitió la presencia de mujeres, como se ha apuntado anteriormente.⁵⁹⁴ Además, durante los años post-conciliares, surgieron algunas visiones renovadas de la función de las mujeres al tiempo que la teología feminista avanzaba en nuevas concepciones sobre la presencia e importancia de éstas en el cristianismo. Así, aunque las proclamas nacidas del Concilio respecto a las mujeres poco tienen de renovadoras, bien es cierto que en el catolicismo tradicionalista ultraconservador, el papel de éstas queda todavía más anclado en las costumbres más patriarcales y anticuadas.

Esta actitud se muestra, por ejemplo, en la página web del grupo *Most Holy Family Monastery* (Fillmore, Nueva York), donde una de las entradas está dedicada a tratar la cuestión de si las mujeres pueden o no usar pantalones. Con la tradición como referente, y salvo algunas excepciones, la respuesta dada es que no, porque consideran «que las mujeres que usan pantalones, y obstinadamente rehúsan usar vestidos sólo porque ellas no quieren, están poniendo sus almas en peligro» y que es su «deber informarles en caridad».⁵⁹⁵ En la página de otra iglesia también pre-conciliar se afirma, con gran rotundidad y repetidamente, el papel de la mujer como madre y garante de la limpieza, espiritual y material, del hogar, así como de sus funciones respecto al hombre y los hijos.⁵⁹⁶ Relacionado con ello, a Mel Gibson se le atribuye la frase según la cual «la mujer debe permanecer en el hogar con los niños, construyendo ese hogar y asegurando la seguridad de la atmósfera familiar».⁵⁹⁷ En definitiva, en el film se ponen de relieve algunos de estos aspectos: por una parte, el papel otorgado a las mujeres como incapaces de acción, limitadas a la expectación sufriente, manteniendo así posturas tradicionalmente entendidas como las propias de su género. Por otra, el relego de la figura de María

⁵⁹⁴ Pablo VI, *Mensaje a las mujeres*, Clausura del Concilio Ecuménico Vaticano II, 8 de diciembre de 1965, disponible en <https://goo.gl/yTWlOC> [Última consulta 03/11/16].

⁵⁹⁵ VATICANO CATÓLICO, «¿Puede la mujer usar pantalones?», 5 agosto 2016, s.p., disponible en <https://goo.gl/6Yc49u> [Última consulta 06/08/16].

⁵⁹⁶ HUBER, Paulette, «The Role of the Mother in the Family», s.f., s.p., disponible en <https://goo.gl/fsutZo> [Última consulta 06/08/16].

⁵⁹⁷ DEMAKIS, Joseph (comp.), *The Ultimate Book of Quotations*, Charleston, CreateSpace, 2012, p.113.

Magdalena frente al protagonismo y centralidad de la madre de Jesús, ya que ésta ha cumplido la mayor función que las de su sexo tienen en la vida: la maternidad.

En opinión de Jane Schaberg, la presentación que de las mujeres se hace en la película «refuerza el fundamentalismo» del director en el que se incluyen «todas formas de sexismo». ⁵⁹⁸—De hecho, el papel que juega María Magdalena puede entenderse como un ejemplo para las mujeres pecadoras al entender el film como un «*hagiopic* expiatorio», es decir, una obra destinada a infundir en el espectador el sentimiento de «culpa, empatía, identificación masoquista y, posiblemente, placer sádico». Un sadismo y brutalidad que no son nuevos en la filmografía de Gibson, ya que aparecen también de manera explícita en *Braveheart* (Mel Gibson, 1995). ⁵⁹⁹

5.1.2. Una película hecha por mujeres y dirigida a las mujeres: *María Magdalena: libre de culpa* (C. J. Brookins, 2007)

En el inicio del film dirigido por Charlie Jordan Brookins se indica que «la siguiente historia está basada en las narraciones de testigos de la vida de Jesús tal y como se recoge en los evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Está narrada por María Magdalena, a quien las escrituras nombran como seguidora de Jesús», añadiendo que lo relatado es la «verdadera historia de este hombre que vivió hace dos mil años». El film, que sitúa la acción en la Palestina del año 40 d.C., se organiza alternando el relato de María Magdalena, dirigido a un grupo de niños y mujeres que plantean interrogantes a la narradora, con escenas concebidas como flashbacks de las situaciones que la mujer explica. La aparición de la Magdalena en el relato se efectúa con su imagen como mujer trastornada, caminando por las calles de una aldea en el momento en que se encuentra con Jesús. Éste la llama por su nombre y, mediante las palabras «espíritus malignos, salid de esta mujer», realiza el exorcismo, materializándose éste en los bruscos movimiento del cuerpo de la poseída, acentuados por el ralenti y los cambios de iluminación. Tras un fundido en negro que da paso a la imagen de la mujer tirada en el suelo, la recién sanada, entre lágrimas, aparece dando las gracias a Jesús [fig.321,322,323]. La voz en off de la mujer indica que desde ese día comenzó a seguir a su redentor y, por lo tanto, a servir a Dios. De vuelta al presente, María Magdalena explica al grupo de oyentes cuál fue su situación: «Yo había estado viviendo en la vergüenza, pero Jesús restauró mi honor. Su

⁵⁹⁸ SCHABERG, Jane, «Gibson's Mary Magdalene», pp. 77-78.

⁵⁹⁹ GRACE, Pamela, *op. cit.*, pp. 142-143.

poder espantó a los malos espíritus (...). Dejé todo para seguirle (...). Fue recogiendo a sus discípulos y también a la mujeres: Joanna, Susana y yo, que les servíamos». Al tiempo que se narran estas últimas palabras, se muestra cómo las mujeres que le seguían preparan la comida que sirven a los discípulos.



Fig.321.



Fig.322.



Fig.323.

A continuación, se sigue con el relato de las principales acciones realizadas por Jesús, con especial hincapié en las que intervienen mujeres: la sanación de una pecadora, el encuentro con la samaritana, la resurrección de la hija de Jairo, la curación de una enferma, la salvación de la adúltera... En uno de los discursos de Jesús sobre los pecadores, se incluye una escena que tiene como foco principal a una prostituta a la que Jesús dirige sus palabras. Todo ello se produce bajo la mirada de la Magdalena y sus compañeras. En la crucifixión, María Magdalena se encuentra a los pies de la cruz junto a sus compañeras formando el grupo de plañideras en el que se incluye también a la madre de Jesús. María Magdalena, entre sollozos, estira el brazo hacia el crucificado pidiendo perdón [fig.324]. De nuevo en el presente, los oyentes preguntan a María Magdalena el motivo por el que mataron a Jesús, dando ella como respuesta que Jesús tenía mucho poder. La mujer explica que, tras haberle seguido durante tres años, a raíz de su muerte, se encontraba de nuevo perdida. Una de las niñas allí presentes califica la historia de muy triste, pero la mujer de Magdala la consuela diciendo que aún no ha terminado y comienza el relato de la resurrección. Éste se inicia con el encuentro del grupo de mujeres con el sepulcro abierto. Tras avisar a los hombres del suceso, María Magdalena vuelve con Pedro para constatar que el cuerpo ha desaparecido. El hombre regresa con el resto del grupo mientras que María Magdalena permanece llorando fuera del sepulcro. Dos figuras resplandecientes, desde dentro del sepulcro, le preguntan el motivo de su llanto y, con

una voz procedente del exterior, la del resucitado, se inicia la escena del *Noli me tangere* [fig.325,326]. Finalmente, María Magdalena cumple el encargo de avisar al resto del grupo de la resurrección de Jesús.



Fig.324.

Fig.325.

Fig.326.

Magdalena sigue explicando que Jesús se les apareció en diversas ocasiones y que todos están bendecidos por él. Una de las mujeres, la que ha mantenido una postura más escéptica durante todo el relato, pregunta si esa bendición es también para las mujeres y María Magdalena le recuerda todos los casos de mujeres que ha narrado. Sin embargo, esta mujer piensa que ella no puede ser aceptada por Jesús, pero la Magdalena le pide que tenga confianza, que crea en él y será aceptada como todas las demás. El film termina con el discurso de Jesús con el que, mientras asciende a los cielos, encarga a todos sus seguidores y seguidoras continuar la evangelización.

Esta película, al situar a María Magdalena como testigo visual y narradora de los acontecimientos, presenta a este personaje como miembro evangelizador del cristianismo. Esto se muestra claramente en las distintas explicaciones que ofrece a las preguntas de sus oyentes y con la esperanza y consejos que da a la mujer que tantas dudas tiene sobre la capacidad redentora de Jesús. De este modo, la Magdalena aparece en su función evangelizadora que se ha mostrado, en los últimos minutos del film, como tarea recibida del propio Jesús durante su ascensión. Otro aspecto importante reside en la construcción del personaje, realizado siguiendo el relato de Lucas pero, y aquí radica la variación, sin (con)fusiones con otros personajes. En consecuencia, la Magdalena es presentada como una mujer con algún tipo de trastorno mental, rechazada por la comunidad hasta que Jesús la libera practicándole un exorcismo. No obstante, se incluye un aspecto un tanto ambiguo, ya que se dice que ella, hasta conocer a Jesús, había vivido en la vergüenza, sin aclarar con exactitud si ésta procedía tan sólo de la posesión o si había algún otro motivo. Asimismo, junto a Juana y Susana, es presentada como una de las seguidoras de Jesús que le servían en el sentido de servicio doméstico, a diferencia de lo planteado en las investigaciones de la teología feminista expuestas en el primer capítulo de la segunda parte de este trabajo. A todo ello hay que añadir que la Magdalena es presentada, desde

los títulos iniciales de la película, como testigo de las enseñanzas, milagros y resurrección de Jesús. Entre las distintas enseñanzas de Jesús relatadas por la mujer de Magdala, se encuentra una sobre los pecadores que, como se ha indicado líneas atrás, tiene a una prostituta como protagonista. Se ha detectado que el metraje correspondiente a esa escena no es original de esta película, sino que es tomado del film *Jesús* (Peter Sykes, 1979), comentado en capítulos precedentes. De este modo, el fragmento que va desde el minuto 00:24:13 hasta el minuto 00:28:00 de la película *Magdalena*, corresponde al metraje de la película de Sykes que abarca del minuto 25 al 30 [fig.327].

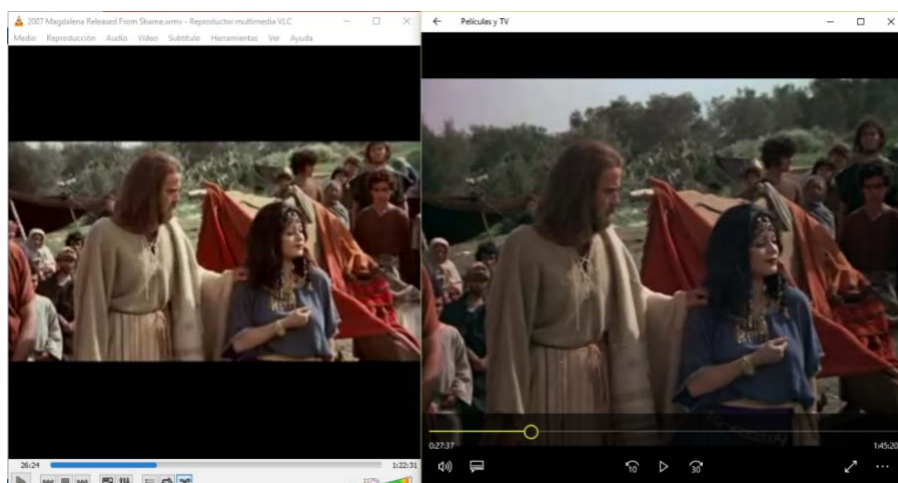


Fig.327.

La diferencia radica en que, en la producción de 2007, se ha incluido un plano de María Magdalena observando la actitud de Jesús con la prostituta. La explicación del uso del material reciclado se encuentra en el hecho de que ambas películas forman parte de la producción audiovisual de la organización *Campus Crusade for Christ*. Así, el film *María Magdalena: libre de culpa*, está producido por *Nardine Productions*, productora de la que es propietaria dicha organización religiosa. En la web de se explica que su objetivo es realizar «películas que reflejen las realidades de la vida» y que ofrezcan «a los espectadores un conocimiento más profundo de sí mismos», al tiempo que enseñarles la «belleza de la esperanza en medio del dolor».⁶⁰⁰ La organización religiosa se ha ido modernizando en sus prácticas evangelizadoras, creando una página específica para difundir no sólo sus creaciones audiovisuales sino también toda una serie de aplicaciones para teléfono móvil con el objetivo de que «cualquier cristiano tenga acceso a la biblioteca completa de *Jesus Film Project* allá donde se encuentre, en el momento en que lo necesite, para que así pueda estar completamente preparado para el ministerio que el Señor le ha

⁶⁰⁰ <http://www.nardineproductions.com/about/> [Última consulta 07/08/2016].

encargado». ⁶⁰¹ Por lo tanto, el enfoque catequético tanto de la organización religiosa como de sus proyectos y productos es más que evidente.

Para el film objeto de análisis, se crearon dos páginas web específicas en las que se insiste, al igual que sucedió con la producción de 1979, en la multitud de lenguas a las que ha sido doblada la película en su afán evangelizador. Asimismo, se muestra, clara y explícitamente, la orientación de la obra al indicarse que es una película «creada por mujeres para mujeres», estrenada coincidiendo con el Día Internacional de la Mujer. Además, se añade que el film, entre otras cosas, «revela lo que puede suceder cuando las mujeres rechazan vivir en la derrota y eligen descubrir su verdadero valor», poniendo como ejemplo de ello «a una de las mujeres más complejas y a menudo incomprendidas de nuestro pasado». ⁶⁰² Entre los recursos incluidos en la web, hay una sección llamada «Magdalena Minute. Video Devotional», en la que, tomando pequeños fragmentos del film, se ofrecen enseñanzas dirigidas a la mujeres con títulos tan específicos y directos como «Él te conoce», «Él te rescatará», «Él es de confianza» o «Él te valora». En definitiva, María Magdalena aparece sin ser (con)fundida con otros personajes en una película en la que, en su afirmación de fidelidad es, hasta el momento, la que más se acerca a tal deseo de autenticidad, al menos en lo que refiere a la mujer de Magdala y su construcción, ya que no es (con)fundida con otras mujeres aunque presenta cierta ambigüedad respecto al pasado de la Magdalena y su posesión por incluir la cuestión del honor y la vergüenza.

Una línea similar en la construcción de este personaje aparece en la película de animación *El hombre que hacía milagros*, donde la historia de Jesús es narrada desde el punto de vista de la hija de Jairo. María Magdalena es presentada, al igual que en el film *Magdalena*, como una enferma mental que es despreciada por la comunidad. Jesús la salva de ser azotada en una escena que se configura con unos planos muy similares a los que suelen utilizarse para el episodio de la adúltera. En la siguiente escena, en medio de una noche de tormenta, la mujer, hablando sola, recorre las calles perseguida por las alucinaciones que se configuran como los siete demonios y que sólo cesan con el exorcismo que Jesús le practica [fig.328,329,330,331]. Sin embargo, aunque hasta ese momento la construcción del personaje no está contaminado por (con)fusiones, unos minutos más adelante, la Magdalena aparece lavando los pies de Jesús con sus lágrimas

⁶⁰¹ <https://jesusfilmmedia.org/about-us/> [Última consulta 07/08/16]. Véase también la web de *Jesus Film Project* <https://www.jesusfilm.org/>

⁶⁰² <https://goo.gl/fVxLdO> [Última consulta 03/11/2016]. Véase también <https://goo.gl/R3s79x>

y secándolos con sus cabellos, acción tras la que recibe el perdón de sus pecados. Como miembro del grupo, está presente –junto a otras mujeres y niños–, tanto en la última cena como en el monte de los olivos y en la resurrección [fig.332,333].



Fig.328.

Fig.329.

Fig.330.



Fig.331.

Fig.332.

Fig.333.

Derek W. Hayes, uno de los creadores de la película, ya había realizado dos episodios de animación a partir de historias de la Biblia. Se trata de los capítulos «Ruth» y «Elijah» de la serie *Testament: The Bible in Animation* (1996). Al igual que sucedía con el film *Magdalena*, en este caso también se cuenta con el apoyo de una institución religiosa, la Bible Society de Gran Bretaña, cuya principal misión se orienta a la difusión de la Biblia haciéndola accesible a todas las lenguas y lugares, ya que consideran que «cuando la gente se involucra con la Biblia, la vida puede cambiar», demostrándose así la función evangelizadora de la película.⁶⁰³

Por último, en este apartado cabe mencionar la película *El Evangelio de Juan*, en la que también se afirma, en los títulos iniciales, su fidelidad al evangelio. En este caso, como su título indica, no se trata de una armonización de los evangelios sino que se sigue como guion la narración joánica. De hecho, Mirsoalav Baszak, director de fotografía, afirmó que en su película no se interpreta la Biblia, sino que se filma.⁶⁰⁴ En consecuencia, esta obra, que forma parte del proyecto *Visual Bible*, se plantea con el objetivo de utilizar tan sólo las palabras procedentes del cuarto evangelio. Éstas se toman de la versión *Good News Bible* –también conocida como *Today's English Version*– realizada por la American

⁶⁰³ <https://www.biblesociety.org.uk/> [Última consulta 07/08/2016]. Para el apoyo de la Bible Society al film, véase WRIGHT, Melanie J., *Religion and Film: An Introduction*. Londres–Nueva York, I.B.Tauris, 2007, pp. 3-4.

⁶⁰⁴ LLOYD, Jeffrey y WALSH, Richard, *Jesus, the Gospels, and Cinematic Imagination: A Handbook to Jesus on DVD*, Louisville, Westminster John Knox Press, 2007, p. 149.

Bible Society, como aparece reflejado en los títulos finales de la película. Con una duración de tres horas, María Magdalena aparece al final de la primera, siendo presentada, simplemente, como una seguidora de Jesús, sin indicar su nombre ni su procedencia. Su presencia es constante, ocupando la atención de la cámara en numerosas ocasiones debido a su cercanía al protagonista. No es hasta el momento de la crucifixión cuando, gracias a la lectura del versículo veinticinco del capítulo diecinueve que hace el narrador, su nombre es mencionado. Si bien es cierto que en ningún momento es (con)fundida con otras mujeres, ni se le adjudica verbalmente ningún tipo de pecado, su aspecto físico revela un pasado pecaminoso. De esta forma, la mujer, en sus primeras apariciones, va ataviada con todo tipo de joyas, adornos en su largo cabello y vestida con un traje de un intenso color salmón [fig.334]. Sin embargo, a medida que avanza el metraje, su peinado se simplifica y su atuendo se hace mucho más recatado [fig.335,336,337]. En consecuencia, a pesar de que no es creada mediante la (con)fusión de personajes, María Magdalena no es liberada de la tradición que le achaca un pasado pecaminoso, aunque en este caso dicha alusión se haga únicamente por medio de su aspecto físico. El recurso a mostrar el estado de la mujer en función de su apariencia es, como se viene mostrando, una cuestión propia de la tradición de la Magdalena en el audiovisual.

Fig.
334.



Fig.
335.



Fig.
336.



Fig.
337.



5.2. Visiones personales, actualizaciones, nuevos usos y nuevos formatos

En el siglo XXI, desafiando los límites establecidos, el personaje de Magdala aparece en multitud de obras muy diferentes entre sí: cine erótico, películas de vampiros, series de anime, thrillers con temática religiosa, películas religiosas que acuden a fuentes distintas de las del Nuevo Testamento y videoclips. De este modo, la construcción de María Magdalena se realiza en el seno de tramas argumentales distintas a las décadas anteriores. Por todo ello, el presente apartado se configura como el más amplio de este capítulo y, a la vez, el más heterogéneo en su propio seno, ofreciendo por ello la posibilidad de analizar nuevas concepciones de la Magdalena, reactualizando su mito en nuevos contextos así como ampliando su tradición cultural.

5.2.1. María Magdalena en el cine erótico: *Sacred Flesh* (Nigel Wingrove, 2000)

En el año 2000 se estrena la película *Sacred Flesh*, cuyo antecedente, en cuanto al género se refiere y como se mostrará más adelante, se encuentra en el film anteriormente comentado *Los demonios*, de Ken Russell.⁶⁰⁵ En un convento de monjas, de una época indeterminada, se produce un caso de posesión, el de la Madre Superiora, quien tiene visiones de María Magdalena. Durante sus encuentros con la santa, ambas mujeres hablan sobre el pecado, la lujuria, la formación y jerarquía de la Iglesia así como del dominio que los hombres ejercen en ella. La Madre Superiora, encerrada en su celda y rodeada de crucifijos a los que se aferra, lucha contra sus propios demonios nacidos de las confesiones pecaminosas de sus hermanas, que no hacen sino incitar en ella intensos deseos sexuales [fig.338,339]. La película se desarrolla de forma que la Madre Superiora y María Magdalena hablan de cada uno de los casos que le han sido confesados a la primera, mostrándose en la pantalla cada una de esas acciones. Al mismo tiempo, el abad de otra comunidad es enviado al convento para que solucione la situación. Éste, en numerosas ocasiones, insiste en lo inoportuno de haber aceptado a las mujeres en la Iglesia al considerarlas seres abocados a la histeria y al pecado.

⁶⁰⁵ La película de Wingrove lleva por subtítulo *In the midst of the life we are in death*, traducción del latín *Media vita in morte sumus*, antifona que fue traducida al inglés por Thomas Cranmer, en el contexto de la Reforma, convirtiéndose en parte del *Book of Common Prayer*. Para un estudio de este libro véase LATHBURY, Thomas, *A History of The Book of Common Prayer and other Books of Authority*, Oxford, J. H. and Parker, 1858, disponible en <https://goo.gl/0fFZ2s> [Última consulta 12/08/2016].

Si bien la figura de María Magdalena, que aparece en un trono acompañada de un demonio [fig.340], se incluye principalmente para satisfacer el objetivo final de la película que no es otro que crear un film con numerosas escenas de sexo entre monjas de cuerpos repletos de implantes de silicona [fig.341], es cierto que con las palabras de la Magdalena se introducen temas como la regulación patriarcal de la Iglesia y las consideraciones sobre la sexualidad y las mujeres. A continuación se explican tanto las referencias que se hacen por parte de los personajes a María Magdalena, como las afirmaciones que esta última realiza sobre la Iglesia. En este caso, más que las propias imágenes, son los diálogos los que mayor información aportan para el objeto de estudio aquí planteado.



Fig.338.



Fig.339.



Fig.340.



Fig.341.

Al principio del film, cuando el abad recibe la noticia de las visiones que está teniendo la Madre Superiora, éste se refiere a María Magdalena como «esa prostituta». En el primer encuentro entre la mujer de Magdala y la Madre Superiora, la santa da la bienvenida a la monja, iniciándose el siguiente diálogo entre ambas:

- Madre Superiora: «No quiero la bienvenida de una puta, aunque sea tan famosa como tú, Magdalena».

- María Magdalena: «¿Putas? ¿Quién eres tú para llamarme puta, Madre Superiora? En verdad, tú y tus hermanas no sois más que una rebosante masa de deseos reprimidos».

Seguidamente, se sumergen en una discusión sobre la castidad, la represión de las tentaciones, la hipocresía y la vanidad. María Magdalena, duramente, dice a la Madre Superiora:

«Ni eres una madre ni tu iglesia es superior. (...) A vuestras mujeres les exigís castidad y pureza de pensamiento. Os cubrís de la cabeza a los pies como si la más mínima visión de carne originase la lascivia en el que mira y liberase al que la originó. Para eso estás aquí Madre Superiora, para enfrentarte a tus demonios y

liberar tus deseos (...) que alimentas cada vez que lees las confesiones de tus compañeras».

Más adelante, la Magdalena pregunta a la Madre superiora si la castidad, a la que tilda de «vil hipocresía y dogma eclesiástico», le facilita el acercamiento a Dios. La monja, haciendo alusiones al pasado de la santa, le ofrece una respuesta:

- Madre Superiora: «Tu constante crítica muestra un alma atormentada. Un día renunciaste a tus pecados y te entregaste a las enseñanzas de Jesús. ¿Cómo puedes ser hoy la defensora de los licenciosos y pecaminosos deseos del sexo prohibido que de sucumbir a él provoca mayor perdición que ningún otro crimen?».

- Magdalena: «No soy yo la que defiende los sádicos y reprimidos deseos de tu colección de mujeres fosilizadas. Son ellas con su antinatural búsqueda de pureza y con la esperanza de que su celestial marido logre algún día saciar su anhelo de tener un orgasmo».

- Madre superiora: «Magdalena has ido demasiado lejos y condenado tu alma al infierno».

En medio de esta discusión, María Magdalena emite toda una serie de opiniones sobre los miembros de la Iglesia, el pecado, la castidad y la constitución patriarcal de toda la institución:

- Magdalena: «¿Al infierno? Jajaja. Es la oscura herencia de los perniciosos sacerdotes, que han hecho de tu querida Iglesia un patriarcado, la que nos condena a todos al infierno. Como la confesión de la pobre hermana Catherine, que demuestra con gran propiedad las profundidades hasta las que tus hermanos pueden rebajarse con el fin de conseguir saciar su lujuria y avivar la vuestra. (...) La Iglesia dice que el pecado es una ofensa contra Dios, que el pecado se opone al amor de Dios por nosotros, que el pecado es desobediencia y rebelión contra Dios, que es contrario a la ley eterna. Por suerte para la Iglesia, Dios ama a los pecadores, ¿la ama a usted, Madre Superiora? (...). Tu camino a la redención será largo y doloroso, porque disfrutaste viendo el cuerpo de Catherine violado. (...) Yo no defiendo la anarquía sexual y emocional. Son los efectos de la castidad incontrolada y la asociación del placer sexual con la eterna condena lo que yo cuestiono. Eso es lo que está destruyendo el amor. El cuerpo y la mente no pueden aguantar tanto, da igual que lo apagues o que lo condenes, el deseo acabará saliendo. Pero tras años de cautiverio, el deseo puro se habrá vuelto negro y, al liberarlo, será algo maligno, como las confesiones de las depravadas hermanas Jane, Mary y Helen. (...) Si el deseo se contiene demasiado tiempo, acaba siendo una fuerza maligna».

El contrapunto a las ideas formuladas por Magdalena son los comentarios que el abad realiza sobre las mujeres en general —«si Dios quisiera que las mujeres fuesen castas, no las habría hecho tan deseables»— y sobre las monjas en particular, al tratar, especialmente, los brotes de histeria entendidos como «payasadas de esas trastornadas vírgenes». Además de como objeto de deseo y origen de caos y confusión, el abad también considera a las religiosas como un peligro porque «una monja siendo fuerte e independiente y viviendo dentro de su monasterio, puede crear y difundir pensamientos diferentes a los de Roma». Al mismo tiempo, indica el abad, «cuando una mujer se pone

ese maldito hábito, su castidad se convierte en una obsesión y una receta para el desastre». Junto a sus comentarios sobre la sexualidad desenfadada, incluye también el tema de la brujería, indicando que entre muchos existe la concepción de «la mujer como avanzadilla del diablo hechizando al hombre con sus astucias».

En la obra de Wingrove se utiliza la figura de María Magdalena como elemento para propiciar escenas sexuales, ya que ésta, desde su trono, se convierte en la confesora de la Madre Superiora. No es una novedad el uso de la mítica Magdalena como excusa para hacer obras eróticas o pornográficas. De hecho, en el arte de la Contrarreforma, y a pesar de las prescripciones tridentinas en las que, aunque se aceptaba la desnudez de la penitente por su valor didáctico, se indicaba que las representaciones no debían ser adornadas «con hermosura escandalosa», algunos artistas continuaron mostrando a las Magdalenas con esa sensualidad que, en ocasiones, se convertía en erotismo.⁶⁰⁶ Es, sin embargo, en el Ochocientos, donde muchas de las obras que representan a la Magdalena lo hacen mostrando su figura desnuda, desposeída de sus atributos característicos, evidenciando claramente cómo las temáticas religiosas sirvieron para mostrar cuerpos desnudos bajo el velo de la santidad. Esto ocurre, por ejemplo, en la Magdalena de Jules Joseph Lefèvre, donde se presenta el cuerpo femenino con un realismo casi fotográfico con la ausencia de los atributos propios de la penitente [fig.342]. Como indica Susan Haskins «desnuda, María Magdalena se convierte en otra comodidad sexual más, inofensiva e higiénica, que además no presenta el reto de una personalidad definida. Sin apenas voluntad alguna de representar una imagen religiosa (...) no es si no otro ejemplo de los estudios pornográficos de mujeres que posaban como modelos para los cuadros de los Salones».⁶⁰⁷

Del mismo modo que durante la Contrarreforma la figura de la Magdalena, en obras de pequeñas dimensiones y como encargos privados, sirvió de coartada para hacer una pornografía devota, en el siglo XIX el cuerpo de las mujeres, bajo la excusa de la santidad, continúa utilizándose para estos propósitos. El velo de la penitencia se empleó también para hacer fotografía de desnudos, como es el caso de algunas instantáneas que presentan a Hannah Cullwick, semidesnuda, posando como si fuera María Magdalena, continuándose así la moda que tan en auge estuvo en el siglo precedente, en donde

⁶⁰⁶ Decreto «*De invocationis, veneration, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*», de *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, sesión XXV, 4 de diciembre de 1563. Texto latino publicado en Roma en 1564, traducción al castellano realizado por LÓPEZ DE AYALA (trad.), Ignacio, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, París, Librería de Rosa, 1853, pp. 361-366.

⁶⁰⁷ HASKINS, Susan, *op. cit.*, p. 380.

amantes, hijas, modelos y esposas de reyes y nobles posaron al estilo de la Magdalena [fig.343]. Por lo tanto, «convertida en objeto de un voyeurismo sancionado como legítimo, el erotismo que se desprende de la persona de la Magdalena puede transmitir tanto una piadosa emotividad como, en contraste, una pornografía pía o secular».⁶⁰⁸



Fig.342. Jules Joseph Lefèbvre, *María Magdalena en la Cueva*, 1876, colección privada.

Fig.343. Hannah Cullwick fotografiada como María Magdalena por James Stodart en 1864, *Trinity College Library*, Cambridge.



Un elemento paradójico del film es el discurso articulado por María Magdalena, próximo a las proclamas feministas sobre la configuración patriarcal de la Iglesia, y las imágenes que el director muestra. En ningún momento de la película, el cuerpo masculino se convierte en objeto de deseo, como sí lo hacen los cuerpos desnudos de las monjas. La intervención de hombres se produce con la escenificación del caso de la hermana Catherine, la joven que ha sufrido abusos sexuales por parte de dos miembros de la Iglesia. En la escena, no se muestra de estos personajes más partes desnudas que sus manos y rostros, mientras que es el cuerpo descubierto de la joven el que es ultrajado. Así, aunque la escena se introduce con las críticas procedentes tanto de María Magdalena como de la Madre Superiora, la imagen no deja de estar presentada como una escena de sexo más, aunque la joven esté siendo objeto de un abuso –bajo la amenaza de que si se opone será entregada a la Inquisición– que le hace terminar encogida sobre sí misma, llorando, mientras se cubre el rostro con sus manos.

⁶⁰⁸ SCHABERG, Jane, *La resurrección...*, p. 177. Para más información sobre Hannah Cullwick véase el estudio de su diario realizado por DAWKINS, Heather, «The Diaries and Photographs of Hannah Cullwick», *Art History*, vol. 10, n° 2, junio 1987, pp. 154-187, donde la autora indica que Cullwick se refería a su amante como «Señor» o «Maestro», p. 160.

Sacred Flesh no es la primera producción de Wingrove protagonizada por religiosas en actos eróticos o sexuales. En 1989 ya se había adentrado en esta temática con un cortometraje en el que Santa Teresa de Ávila mantenía relaciones con el cuerpo del crucificado (*Visions of Ecstasy*, 1989).⁶⁰⁹ Debido a esta producción, Wingrove tuvo que ir a los tribunales ya que su film fue rechazado por las juntas cinematográficas británicas aludiendo a las leyes de blasfemia del país.⁶¹⁰ Desde su propia compañía, fundada en 1992, Wingrove distribuye películas de éste y otros subgéneros dentro de las *explotations films*, género que más adelante se explica.⁶¹¹ Las temáticas controvertidas y los asuntos generalmente no aceptados, forman parte de la trayectoria de la filmografía de este director. De hecho, en *Sacred Flesh*, las imágenes sobre las que aparecen los títulos de crédito iniciales, están formadas por coronas de espino, crucifijos y rosarios que fluyen en una sustancia líquida que recuerdan a la controvertida fotografía de Andrés Serrano *Cristo en orina* (*Piss Christ*, 1987) [fig.344,345,346,347].

A diferencia de las obras anteriormente mostradas, en las que se utiliza el cuerpo de María Magdalena como elemento erótico, en *Sacred Flesh* no su cuerpo el que acapara la atención erótica, sino el de las distintas religiosas del convento. Este aspecto es propio de las *nunsplotation films*, categoría a la que pertenece la película, subgénero del cine de explotación o *explotation film*, en el que las temáticas principales son aquéllas marginadas en otros géneros, como la violencia, las drogas, la sexualidad extrema o las perversiones. En el caso de las *nunsplotation films*, como su nombre indica –«nun» significa «monja» en inglés– las tramas se desarrollan, principalmente, en los conventos de religiosas

⁶⁰⁹ Al igual que Santa Teresa, María Magdalena también fue representada en su momento de éxtasis, como sucede en la obra de Caravaggio de 1606 *María Magdalena en éxtasis* (colección privada, Roma). Para una lectura general de las relaciones entre el éxtasis místico y el pornográfico véase GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 80-87. Al mismo tiempo, Teresa de Ávila refiere a María Magdalena en diversas ocasiones en sus escritos, tomándola como ejemplo de penitencia y conversión. Véase como ejemplo de ello TERESA DE ÁVILA, «Moradas primeras», capítulo 1; «Moradas sextas», capítulos 7 y 11; «Moradas séptimas», capítulo 2, en *el Castillo Interior o Las moradas*, Madrid, Aguilar, 1970 (1588), pp. 385, 453, 470 y 475.

⁶¹⁰ El caso *Wingrove vs. The United Kingdom* puede consultarse en <https://goo.gl/15N7j1> [Última consulta 10/08/2016]. Un análisis del caso en relación a la libertad de expresión se encuentra en PARASCHOS, Manny, «Religion, Religious Expression and the Law in the European Union», en THIERSTEIN, Joel y KAMALIPOUR, Yahya (eds.), *Religion, Law, and Freedom: A Global Perspective*, pp. 17-33, véase especialmente a partir de la página 27. El caso fue objeto de atención por parte de la prensa, véase MATHEWS, Tom D., «Arts: Visions of Redemption», *Independent*, 27 marzo 1996, s.p., disponible en <https://goo.gl/lJbo3C> [Última consulta 04/11/2016]. En el año 2008 se anunciaba que la *British Board of Film Classification* animaba a Wingrove a enviar de nuevo la película para su clasificación, véase por ejemplo DOWARD, Jamie, «Rethink over 'porn' film ban», *The Guardian*, 6 abril 2005, disponible en <https://goo.gl/uV72BK> [Última consulta 11/08/2016].

⁶¹¹ <http://www.salvation-films.com/> [Última consulta 11/08/2016].

introduciendo elementos sexuales y/o de terror y violencia. Así, se trata de un «subgénero de horror que se interesa fetichistamente por las religiosas católicas».⁶¹²



Fig.344. Andrés Serrano, *Cristo en orina*, s.l., 1987.



Fig.
345.



Fig.
346.



Fig.
347.

Este subgénero aparece en la década de 1960, momento en el que se inicia una mayor permisividad y apertura a la hora de tratar las cuestiones sexuales, pero no es hasta 1971 cuando tiene su época de auge, debido a diversos factores.⁶¹³ Entre ellos se encuentra, la aparición de producciones italianas de temática cómico-sexual en las que, sin ser el tema central del argumento, se incluyen escenas de monjas en actos sexuales. Algunos ejemplos de estos films, conocidos como *decameróticos*, fueron creaciones de Pasolini como *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971) o *Los cuentos de Canterbury* (*I Ricconti di Canterbury*, 1972). A las obras del director italiano hay que unir el impacto que tuvo *Los demonios* de Ken Russell, anteriormente comentada.⁶¹⁴ Junto a los factores

⁶¹² COWAN, Douglas F.c, «Religion and cinema horror», en CLARK, Terry R. y CLANTON JR., Dan W. (eds.), *Understanding Religion and Popular Culture: Theories, Themes, Products and Practices*, Londres–Nueva York, Routledge, 2012, p. 63.

⁶¹³ Con el Concilio Vaticano II, como se ha explicado anteriormente, se produce cierta modernización de la Iglesia, iniciándose cierta libertad de expresión que afecta al tratamiento de las cuestiones religiosas en el mundo del cine. No obstante, sería erróneo pensar que dejara de existir represión por parte de la Iglesia pero, frente a ello, los intereses económicos de la industria cinematográfica empezaron a ser más atractivos que los preceptos eclesiásticos. A ello hay que añadir el final, en 1968, del Código Hays en los Estados Unidos. NAKAHARA, Tamao, «Barred Nuns: Italian Nunsplotation Films», en MATHIJS, Ernest y MENDIK, Xavier (eds.), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*, Londres–Nueva York, Wallflower Press, 2004, pp. 125-126.

⁶¹⁴ Danny Shipka indica que, a diferencia de Europa, en donde triunfa la vertiente de Russell de explotación de las temáticas religiosas, en Estados Unidos el éxito y posterior desarrollo de películas relacionadas con cuestiones religiosas no se dirigirá a las *nunsplotation films* sino a las películas que centran la atención en las posesiones demoníacas, especialmente a partir del film *El exorcista* (William Friedkin, *The Exorcist*,

cinematográficos, se encuentra también el factor económico: en una época en la que se daba el auge de la televisión y se producía un descenso en la venta de entradas de cine, este tipo de películas resultaban muy baratas de producir, dado que no requerían de rodajes en exteriores así como por la facilidad a la hora de reutilizar vestuario –muy económico por sí mismo– y atrezzo de una película a otra. A todo ello se añade el interés que suscitaron los estudios surgidos a raíz de la reapertura de los archivos de la Inquisición, que sirvieron como fuente de inspiración para los cineastas.⁶¹⁵ Aunque el periodo de auge de las *nunsplotation films* se concentró en la década de los setenta –con obras como *Escándalo en el convento* (Domenico Paolella, *Le monache di Sant’Arcangelo*, 1973) o *La monja homicida* (Giulio Berruti, *Suor Omicidi*, 1979)–, en fechas posteriores se continúa el subgénero con films como el de Bruno Mattei *Terror en el convento* (*L’altro inferno*, 1981), *Demonia* de Lucio Fulci (1990) o, ya posterior a *Sacred Flesh*, la película dirigida por Joseph Guzman *Nude Nuns with Big Guns* (2010).⁶¹⁶

5.2.2. El biopic para televisión: *María Magdalena* (Raffaele Mertes, 2000)

Si en el México de la década de 1940 aparecía una película en la que la protagonista principal era María Magdalena, en el siglo XXI la compañía italiana Lux Vide –que ya había producido el film anteriormente analizado *Jesús* (Roger Young, 1999)–, realiza una serie de películas para televisión centradas en distintos personajes religiosos. Entre ellas se encuentra *María Magdalena* (Raffaele Mertes, *Maria Maddalena*, 2000) cuya sinopsis aparece del siguiente modo en la página web de la compañía:

«La chica de campo, prostituta y seguidora de Cristo a la que Jesús elige para aparecer tras su resurrección de la muerte. Una vida caracterizada por la pasión, la crueldad, la sensualidad y las brutales venganzas, se entrecruza con las vidas de los protagonistas más importantes de su tiempo: Juan Bautista, Herodías y Salomé. Habiendo usado su encanto para seducir al prefecto romano Silvanus y experimentado una gran historia de amor con el general Vitellius, la mujer es salvada por el encuentro con Cristo. Gracias a su fe en Cristo, María Magdalena descubre

1973), véase SHIPKA, Danny, *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, Jefferson, McFarland, 2011, pp. 139-144.

⁶¹⁵ NAKAHARA, Tamao, *op. cit.*, pp. 125-130.

⁶¹⁶ Para esta temática véase, además de las obras citadas, COWAN, Douglas F., «‘Do I Look Like Someone Who Cares What God Thinks?’ Rethinking the Relationship between Religion and Cinema Horror», *Golem: Journal of Religion and Monsters*, nº 1, 2007, s.p., disponible en <https://goo.gl/QqEQ5k> [Última consulta 26/02/2017].

que el amor es más fuerte que la muerte y el pecado y que ella, una pecadora, ha amado y por lo tanto será salvada».⁶¹⁷

La película comienza presentando a María Magdalena de un modo que aún no había aparecido: casada, vive con angustia el rechazo de su marido, Amos, y el consecuente divorcio motivado por la incapacidad de la mujer de engendrar descendencia, cuestión que el marido achaca a la brujería y a la posesión demoníaca. Magdalena, que en los primeros minutos del film aparece como una mujer dulce y afable, se transforma en una tirana que sólo busca venganza. En su vendetta, seduce al prefecto Vitellius con el objetivo de destruir a Amos por medio de los celos, marchándose con el romano. En la travesía, se encuentran con Juan Bautista, al que María Magdalena advierte del peligro en que se encuentra. Pasado el tiempo, la protagonista comunica al romano que está embarazada, recibiendo de éste una paliza seguida de una violación por parte de toda la legión que dirige. En ayuda de la Magdalena sólo acuden un grupo de prostitutas que, a pesar de los cuidados que le ofrecen, no pueden evitar el aborto derivado de la violencia que contra ella se ha ejercido. La mujer, ya recuperada físicamente, intenta suicidarse pero Jesús y sus seguidores lo impiden. Al despertar y verse rodeada de hombres, entra en un estado de pánico por el recuerdo de la violación vivida. Sin embargo, en esta ocasión, es tranquilizada por las palabras que Jesús le dirige.

En lugar de permanecer junto a Jesús, María Magdalena, de la que se había dicho al principio del film que tenía la capacidad de sanar, es reclamada por Herodías para que le cure las afecciones cutáneas que invaden todo su cuerpo. A partir de ese momento, la Magdalena pasa a formar parte de la corte de Herodías, convirtiéndose en la tutora de Salomé. Durante su estancia, siguiendo los consejos de Herodías, se convierte en una *femme fatale* que atrae a los hombres para satisfacer sus propios intereses [fig.348]. En una de las escenas, la mujer se encuentra frente al espejo mientras sus esclavas le arreglan el cabello. Tras una serie de situaciones dramáticas, María Magdalena, finalmente, deja a un lado su vida y se convierte en seguidora de Jesús tras realizar la unción en los pies de éste en la casa de Simón [fig.349]. Al recibir el perdón, la protagonista afirma, con gran determinación, «No te dejaré, te seguiré a donde vayas», palabras tras la que se produce un fundido seguido de la crucifixión. La escena final muestra a María Magdalena socorriendo a los enfermos y vagabundos, al tiempo que narra su propia historia,

⁶¹⁷ <http://www.luxvide.it/en/mary-magdalene-97.html> [Última consulta 13/08/2016].

terminándose la película con la mujer diciendo «Jesús vive en el amor que se profesan unos a otros».



Fig.348.



Fig.349.

Mientras que en la película de 1999 de esta productora, María Magdalena se presentaba directamente como prostituta sin explicar cómo llegó a tal situación, en este caso se muestra a una Magdalena que recurre a la seducción y al poder de su sensualidad para llevar a cabo su venganza contra el marido que la ha rechazado. De este modo, se explica el origen de su vida de pecado para seguir construyendo su personaje como la pecadora redimida. Esta nueva articulación del discurso, que no aleja a María Magdalena de cuestiones míticas, es realizada por una productora católica con fuertes vínculos con el Vaticano y la televisión nacional italiana, en la que fue emitido el film por primera vez.⁶¹⁸ Todo ello refuerza el planteamiento previamente realizado para el caso del film de Gibson, por el cual no es necesario pertenecer a la corriente sedevacantista negadora de las reformas del Concilio Vaticano II para que María Magdalena sea construida en su faceta de mítica pecadora que tan útil resulta en la creación de historias ejemplarizantes de redención.

5.2.3. Nuevos formatos para la historia de Jesús: el cortometraje

El cortometraje, abandonado desde los primeros años del cinematógrafo, se convierte en uno de los formatos utilizados para tratar la historia de Jesús en el siglo XXI, ya sea para traducir el Nuevo Testamento al audiovisual, para actualizar los relatos evangélicos en contextos contemporáneos o para elaborar visiones personales de elementos procedentes de la tradición de sus personajes. En las líneas que se presentan a continuación, se analizan tres cortometrajes muy distintos entre sí: uno que relata la vida

⁶¹⁸ Respecto a la productora Lux Vide, su origen y relación con la televisión italiana y el Vaticano véanse ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN, Juan, *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Madrid, Encuentro, 2007, p. 117 y BUONANNO, Milly, *Italian TV Drama and Beyond: Stories from the Soil, Stories from the Sea*, Bristol-Chicago, Intellect, 2012, p. 184.

de Jesús a partir de los relatos de los evangelistas, otro que sitúa la vida de Jesús en el siglo XXI y, por último, una parodia sobre la relación entre Jesús y María Magdalena.

En contraste con la tendencia predominante en las películas de Jesús de contar con una larga duración, en el año 2001 aparece el film *The Cross* (Lance Tracy), en el que en menos de veinticinco minutos se relata la historia de éste desde su infancia hasta su resurrección. Todo ello se articula mediante flashbacks con los que se muestran, entre otros episodios, el de Jesús niño siendo buscado por su madre, la última cena, el arresto en el monte de los olivos, Jesús ante Pilatos, la muerte de Judas y la flagelación. La primera de las analepsis concierne, precisamente, a María Magdalena. La película comienza mostrando un paisaje sobre el que se indica la fecha en la que se desarrolla la acción, el año 30 d.C., para pasar, directamente, a la escena del camino al calvario por medio de cámara subjetiva, esto es, ofreciendo al espectador la imagen desde el punto de vista de Jesús. Así, a través de sus ojos, se observa a su madre llorando y, a continuación, a la Magdalena tratando de abrazarle [fig.350]. Es entonces cuando se produce el flashback al momento en que María Magdalena y Jesús se encontraron por primera vez. La mujer aparece totalmente enajenada, autolesionándose, hasta que Jesús, cogiéndola de las manos, sana sus heridas, le acaricia suavemente el rostro y le insta a que se convierta en su seguidora [fig.351,352]. Desde entonces, el protagonismo de María Magdalena decae hasta los acontecimientos de la resurrección. Al estar narrada la escena con cámara subjetiva, se muestra el rostro de María Magdalena presenciando la aparición del resucitado y recibiendo el encargo de avisar al resto del grupo [fig.353].



Fig.350.



Fig.351.



Fig.352.

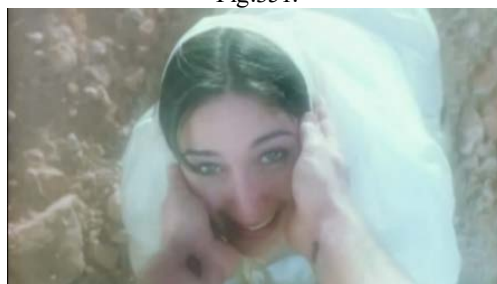


Fig.353.

Tanto el recurso a las analepsis para relatar las situaciones previas al momento de la crucifixión, como el uso de la cámara subjetiva, tienen una enorme similitud con la película de Mel Gibson previamente analizada. A pesar de las diferencias entre ambas creaciones, siendo la más evidente la duración del metraje, el modo de organizar el relato cuenta con parecidos importantes. Sobre esta cuestión se le preguntó al director del cortometraje en una entrevista en el año 2007. El entrevistador señalaba que hubo quienes pensaron que la obra de Gibson, tres años posterior a la de Tracy, estaba basada en este cortometraje. Tracy respondió que, evidentemente, existen numerosas similitudes entre ambas producciones pero que, lejos de estar molesto con Gibson por ello, se siente halagado de que su obra haya servido de inspiración.⁶¹⁹ Por lo tanto, la película de Tracy presenta la historia de Jesús, que tanto metraje había requerido tradicionalmente, en un lapso de tiempo inferior a los veinticinco minutos, como sucedía en las primeras creaciones del cinematógrafo aunque con mecanismos discursivos muy diferentes. En consecuencia, la novedad de este film no reside tanto en lo que se cuenta sino en el modo de contarlo. En cuanto al contenido, hay una diferencia fundamental con la película de Mel Gibson en lo referente a la presentación de María Magdalena. Mientras que en *La pasión de Cristo*, Gibson la concibe como la mujer adúltera, Lance Tracy construye el personaje en consonancia con la película *Magdalena: libre de culpa*, mostrando a la Magdalena no como prostituta o pecadora, sino como una poseída que es liberada de su sufrimiento gracias al poder sanador de Jesús.

Del año 2010 es el cortometraje dirigido por Crystal Holt, de treinta minutos de duración, *Crown Prince of Heaven*. En este caso, la historia se sitúa con Jesús viviendo en el mundo contemporáneo, desarrollándose la acción en el día en que el protagonista es llamado por Dios para que deje su vida de mortal y cumpla con su mandato. Jesús es un joven afroamericano que vive con sus padres adoptivos, siendo Judas su mejor amigo y María Magdalena su novia. Ella es una joven de piel blanca y cabello pelirrojo, que aparece por primera vez al inicio del film manteniendo relaciones sexuales con el protagonista [fig.354]. El argumento del cortometraje se centra en la lucha interna de Jesús: si cumple el mandato divino, su vida dejará de existir y él desaparecerá de la tierra. En el centro de ese conflicto se encuentra la creencia del joven de que los seres humanos no son merecedores de su sacrificio. A ello se añade la postura de la Magdalena, opuesta

⁶¹⁹ PAGE, Matt, «Interview with Lance Tracy», *Bible Films Blog*, 19 febrero 2007, s.p., disponible en <https://goo.gl/RZxIOI> [Última consulta 13/08/2016].

a que su novio cumpla su misión [fig.355]. Esa oposición genera una fuerte pelea entre ambos personajes, tras la que Judas, intentando consolar a la mujer, revela que está enamorado de ella [fig.356]. Al final de la película la joven se encuentra, junto con María, llorando sobre el cuerpo muerto del protagonista.

La cuestión racial no es un aspecto novedoso de este cortometraje. Ya en *Jesucristo Superstar*, Judas era interpretado por un afroamericano y, en el año 2006, se había estrenado *El color de la cruz* (Jean-Claude La Marre, *The Color of the Cross*), película que reconstruye la vida de Jesús con la mayoría de personajes, incluidos Jesús y la Magdalena, interpretados por afroamericanos. En otro cortometraje que se presentará en páginas siguientes, es Pedro el que es interpretado por un actor afroamericano.⁶²⁰ En *Crown Prince of Heaven*, María Magdalena ha sido construida recogiendo distintas tradiciones ya mostradas en el audiovisual: es la novia de Jesús al tiempo que es la mujer de la que está enamorado Judas, cuestión esta última que también aparece en *El color de la cruz*, donde la mujer de Magdala es caracterizada como la prostituta arrepentida. Como novia de Jesús, en el cortometraje se ve implicada en la lucha interna de éste, abogando la mujer, al igual que sucedía en la obra de Scorsese, por la permanencia terrenal del protagonista rechazando su misión divina. La joven aparece en los primeros minutos en dos acciones propias de su tradición cultural: la vertiente sexual y el llanto.



Fig.354.



Fig.355.



Fig.356.

⁶²⁰ En el año 1968, Valerio Zurlini estrenaba su película *Seduto alla sua destra*, que en el mundo anglosajón se presentó como *Black Jesus*. En este film se utiliza la figura de Jesús para mostrar la vida del líder congoleño Patrice Lumumba.

La parodia es otro elemento que aparece en distintos cortometrajes del siglo XXI, como es el caso del vídeo, de menos de tres minutos de duración, *The Outtakes of the Christ*, del grupo cómico The 11th Hour (2004). En esta producción se recrean tomas falsas de un supuesto rodaje sobre la crucifixión de Jesús en la película de Mel Gibson. Entre los cortometrajes en clave de humor, María Magdalena aparece como protagonista en el que lleva por título *Jesus Sex Scandal* (Jeff Kanew, 2011). En este vídeo, elaborado con el formato de un *Breaking News*, la reportera se traslada a la Palestina del año 32 d.C. para entrevistar, en exclusiva, a Jesús y María Magdalena por los rumores sobre su relación [fig.357,358].



Fig.357.



Fig.358.

Ante la negación de dicha relación por parte de los entrevistados, la periodista pregunta por el pasado de María Magdalena, negando Jesús que fuera una prostituta y matizando la Magdalena que tan sólo era una bailarina. Las preguntas de la reportera se dirigen entonces al masaje con aceite que la mujer realizó a Jesús, respondiendo los entrevistados que sólo fue un masaje del que se han inventado rumores para desacreditarles. Es en ese momento cuando se conecta en directo con otro personaje, Andrew Dullbart, el hombre que sacó la noticia a la luz. Dullbart, que en lugar de ser un *blogger* es un *blocker*, ya que publica noticias en un bloque de piedra y no en Internet, insiste en la fiabilidad de sus fuentes: Judas, el mejor amigo de Jesús, hizo un dibujo de lo que sucedió entre éste y la mujer de Magdala [fig.359]. Ella explica que tan sólo estaba embalsamando sus pies, pero Jesús, ante la insistencia de la reportera, confiesa que se encontraba muy estresado por la presión que conlleva el liderazgo y que María Magdalena le ayudó haciéndole una felación. El cortometraje termina con los dos entrevistados discutiendo porque Jesús ha confundido el nombre de María por el de Mónica y, de ese modo, se cierra el avance de noticias. Esta producción recoge la relación de amantes entre Jesús y la Magdalena así como las polémicas sobre el pasado de la mujer, presentadas en clave cómica haciendo una parodia tanto de la prensa rosa como de la propia historia de ambos personajes. Estos cortometrajes no son las únicas modalidades y tendencias que

aparecen en el siglo XXI, sino que, como se verá más adelante, los films de corta duración son un elemento recurrente para tratar temáticas relacionadas con Jesús, especialmente en el mundo de Internet.

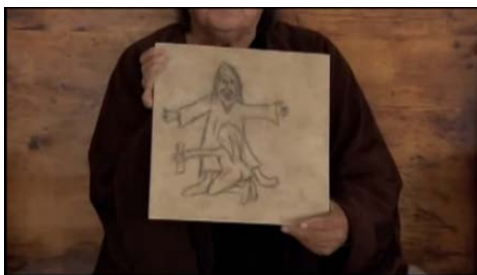


Fig.359.

5.2.4. Entre vampiros y zombis: *El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna* (Juan 6,54)

En el siglo XXI, son frecuentes las producciones audiovisuales que desarrollan sus tramas en mundos dominados por vampiros y zombis. Los primeros, se caracterizan por beber la sangre de los humanos, los segundos por comer su carne. Además, su condición de no-muertos o de muertos vivientes les hace estar en conexión con algún tipo de resurrección. Estos aspectos, presentes en el relato de Juan 6,54 —«El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna»— han sido utilizados para incluir la figura de Jesús en creaciones de temática vampírica y zombi.

5.2.4.1. María Magdalena como revulsivo del heteropatriarcado en *Jesucristo Cazavampiros* (Lee Demarbre, 2001)

El film dirigido por Lee G. Demarbre, *Jesucristo Cazavampiros* (*Jesus Christ Vampire Hunter*), es una producción canadiense del año 2001. La acción, a comienzos del tercer milenio, se sitúa en la ciudad de Ottawa donde, como consecuencia de una serie de ataques vampíricos dirigidos exclusivamente a mujeres homosexuales, es necesaria la acción de Jesús para frenar las agresiones. La película comienza con imágenes de la ciudad en la que grupos de personas anuncian el retorno de Jesús, la proximidad del fin de los días y el juicio final [fig.360]. Con un primer plano, se muestra el rostro del predicador que actúa como narrador del film. Éste, mirando directamente a cámara, advierte al público que lo que van a ver no es una historia de ficción [fig.361]. Tras los títulos de crédito, se muestra a una mujer siendo mordida por una vampira, Maxime, en

un ataque que incluye implicaciones sexuales [fig.362]. Por otra parte, el Padre Alban, al ser informado de lo que está sucediendo, se dirige en busca de Jesús para que solucione el problema. Éste se encuentra realizando bautismos a la orilla de un lago, lugar donde se produce la primera lucha de artes marciales entre los vampiros y Jesús, teniendo como resultado la muerte de dos de las vampiras. Sin embargo, la vampira protagonista, Maxime, logra escapar. Tras este enfrentamiento, Jesús se dirige a la peluquería donde le cortan el pelo, le afeitan la barba y se hace un piercing en la oreja, pero mantiene su indumentaria tradicional [fig.363]. En ese momento, se inicia una escena musical en la que Jesús, acompañado de los transeúntes, canta al tiempo que realiza milagros, como la sanación de una joven paralítica o la resurrección de un hombre que había sido asesinado [fig.364].

En una escena posterior, el hermano Eustache proporciona dinero y un apartamento a Jesús, no sin antes explicarle la situación y mostrarle fotos de las personas desaparecidas. Entre ellas, Jesús reconoce a la vampira que ha logrado huir, que, según explica Eustache, era una colaboradora de la parroquia. Jesús pregunta por la postura de la Iglesia ante tal cantidad de desapariciones, y Eustache responde que, al tratarse la mayoría de mujeres que llevan una vida que no es acorde con la moral eclesiástica, no hacen nada por ayudarlas. Ante ello, un Jesús molesto afirma que «la Iglesia debería aprender a no juzgar tan rápidamente». Tras recibir el dinero, acompañado de la advertencia de que los vampiros pueden caminar a plena luz del día, Jesús marcha a comprar madera para fabricar estacas.

Fig.360.



Fig.361.



Fig.362.



Fig.363.



Fig.364.

Junto a los vampiros, hay otro sector al que debe enfrentarse Jesús: los ateos. Así, mientras el protagonista camina por las calles portando los maderos, se encuentra con el grupo que se presenta a sí mismo ante él: «Hola Jesús, no nos conoces porque nunca hemos hablado contigo. Somos los ateos. Tu segunda resurrección ha sido un error, el calvario para ti aún no ha terminado». Jesús, en posición de lucha, dice «que empiecen las conversiones», iniciándose así la pelea con los infinitos ateos que salen de un solo coche. Finalmente, Jesús gana la batalla, recoge sus maderos y sigue su camino. Al llegar a casa, se encuentra a una mujer que, fumando un cigarrillo en medio de la penumbra, está sentada en su sofá [fig.365]. Jesús, al ver que la mujer lleva una pistola, comienza, de nuevo, una pelea de artes marciales. No obstante, ella logra reducirle y le dice «estoy de tu lado rabino», enseñándole su tarjeta de visita: «Mary Magnum. Apóstol de los apóstoles» [fig.366,367]. La mujer explica que está para ayudarle y, para aliviar la presión que sufre el protagonista, lo dirige a la sauna donde, al tiempo que le realiza un masaje, explica todo lo relativo a los vampiros consultando datos en su ordenador portátil [fig.368]:

«La archidiócesis no tiene el monopolio de la fe, rabino. Y la rama de la Iglesia a la que pertenezco ha trabajado mucho tiempo a la sombra. La posición de la mujer en la Iglesia no ha sido siempre horizontal. Nuestra investigación ha llegado a la conclusión de que el vampirismo es, en realidad, una infección. A veces causada por un virus y otras por una bacteria y, ocasionalmente, también por un hongo, lo cual explicaría la facilidad del contagio, pero tiene sus límites. Incluso en un laboratorio, el análisis de tejidos vampíricos no nos ha llevado a ninguna conclusión que no fuera caótica. Sospechamos que la vulnerabilidad de los vampiros a la luz se debe a que la luz existe como ondas y como partículas, así que depende del observador, ¿me entiendes? (...). He venido a buscar a este hombre, ha llevado a cabo una labor fascinante con trasplantes de piel. Creo que si hablamos con él podría sernos de gran ayuda».

Tras la sauna y la explicación, Mary lleva a Jesús de compras para actualizar su vestuario. En la tienda aparece Maxime, a la que Jesús y la mujer siguen hasta el hospital donde se encuentra el Doctor Praetorious, el encargado de realizar los trasplantes de piel extraídos de las lesbianas [fig.369]. Para acceder al hospital, Jesús, por su torpeza, necesita de la ayuda de su compañera. A escondidas, espían al doctor que se considera a sí mismo como un seguidor de la «pseudo-ciencia religiosa (...). Los científicos como yo somos los apóstoles del nuevo milenio. Nosotros le damos vida a la muerte». En ese momento, llegan Maxime y otro de los vampiros, Johnny Golgotha. Desde entonces, Mary siente una fuerte atracción por Maxime, a pesar de que Jesús le advierte de su condición vampírica. Por encargo del Doctor, Maxime y Johnny realizan un nuevo ataque que Jesús y Mary no logran frenar a tiempo [fig.370]. Durante el enfrentamiento, la apóstol de los

apóstoles entabla contacto por primera vez con Maxime, siendo mordida por ésta y, en consecuencia, convirtiéndose en un vampiro [fig.371,372].⁶²¹



Fig.365.



Fig.366.



Fig.367.



Fig.368.



Fig.369.



Fig.370.



Fig.371.



Fig.372.

Jesús, seriamente herido, deambula por las calles pidiendo ayuda. Tanto un policía como un miembro de la Iglesia le niegan el socorro y únicamente un travesti, acompañado de su perro, lo lleva a su propia casa en donde le limpia las heridas y le cede su cama para que descanse [fig.373]. Ya recuperado, Jesús se encuentra preparando multitud de estacas, ahora sin la ayuda de su compañera Mary Magnum. Durante la comida, el postre comienza a hablarle: es su padre, que le avisa de que le ha enviado la ayuda de un santo [fig.374]. En la escena siguiente, Jesús, acompañado de la prensa, recibe al Santo, un famoso luchador de lucha mexicana [fig.375]. La primera pelea a la que se enfrentan se

⁶²¹ Lisa Bellevie indica que la aparición de María Magdalena como vampiro se produce también en la novela de David Niall Wilson *This is my Blood* (1999), donde el mítico personaje es presentado como un ángel caído convertido en vampiro. Bellevie, en relación a la habilidad de María Magdalena con las artes marciales, afirma que en el film *Matrix*, el personaje de Trinity está inspirado en María Magdalena ya que el de Neo sería una reactualización de la figura de Jesús. Sin embargo, en la presente investigación no se ha incluido a Trinity como una heredera de María Magdalena dado que no cumple ninguna de las premisas que se han establecido para que obtenga tal consideración. Véase BELLEVIE, Lesa, «The Saint as Pop Star. The Mary Magdalene Effect in Popular Culture», pp. 266-267.

produce en una taberna en donde Jesús, además de las estacas, utiliza cerveza previamente bendecida por él mismo para derrotar a los vampiros, así como su propio aliento por el *kebab* con de salsa de ajo que había tomado. Ya en su apartamento, mientras organiza las estacas, Jesús recibe la llamada de su madre que bendice a las mujeres que están siendo víctimas de los ataques [fig.376]. Antes de la pelea final, Jesús pregunta a los vampiros el porqué de escoger a las lesbianas como víctimas. «Porque son retorcidas», responden ellos y Jesús, indicando que «el amor no es retorcido», comienza la lucha. En el transcurso de la misma, Mary Magnum trata de atropellar a Jesús con su moto, pero es detenida por el Santo y cae muerta al suelo. No obstante, Jesús la resucita besándole en el casco. Ella, al despertar, pide a Jesús que resucite también a Maxime porque, confiesa la mujer, «Rabino, yo pensé que lo sabía todo, ella es mi alma. Maxime me da una felicidad que yo jamás pensé que podría tener». Maxime, ya resucitada, se funde en un abrazo y un beso con Mary [fig.377,378].

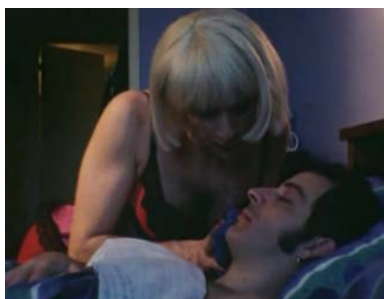


Fig.373.



Fig.374.



Fig.375.



Fig.376.



Fig.377.



Fig.378.

La siguiente escena está protagonizada por el predicador que, de nuevo, se dirige al público:

«Al final todo esto ha salido bien. Él sigue ahí y nos protege a todos. Lo primero es amar al prójimo porque el amor limpia todos los pecados. Hermanos, cesad la incomprensión y la persecución de aquello que no conocéis como si nosotros fuéramos los dueños de la verdad. Porque Cristo compartió nuestros sufrimientos, regocijaos en la revelación de su gloria para que así él también pueda regocijarse con nuestra fe».

El final de la película corresponde a un discurso de Jesús rodeado de una multitud, entre las que se encuentran Mary y Maxime:

«No aceptéis las cosas porque yo las diga, decidid por vosotros mismos. Si elegís la cristiandad, no me sigáis a mí, sino al mensaje. Lo importante es el mensaje, no el mensajero (...). No he venido a dictar nuevas leyes, sólo os recuerdo todo aquello que ya sabéis. Yo no soy más que esa parte buena que todos lleváis dentro, en el alma. Sabéis lo que está bien, confiad en vosotros. Aprended a amar y a perdonar. Y recordad esto, enrollaos a tope, ¿vale colegas?».

Este último sermón de Jesús resume la postura que el personaje ha mostrado a lo largo de todo el film: una actitud progresista, liberal en cuestiones sexuales y muy crítica con la Iglesia, como se muestra en su rechazo a la pasividad de ésta en relación a los ataques vampíricos. Asimismo, en diversas ocasiones, se realizan interpretaciones actualizadas de elementos propiamente bíblicos –como la sustitución del agua bendita por cerveza– que tienen que ver también con cuestiones sexuales y de género, como es el caso de la reactualización de la parábola del buen samaritano (Lc 10, 29-37) protagonizada, en este caso, por un travesti. Con este tipo de ejemplos encaja a la perfección la afirmación de Mary Anne Beavis por la que «la película muestra un considerable conocimiento bíblico que en ocasiones se convierte en memorables exégesis». ⁶²² De este modo, las referencias a una postura tolerante con la sexualidad y las distintas opciones sexuales están patentes a lo largo de todo el film y Mary Magnum, actualización de María Magdalena, es el elemento central en dicha postura, como a continuación se mostrará.

Sin perder su mítica característica de mujer bella de largos y rojos cabellos, María Magdalena es presentada como una mujer no sólo fuerte físicamente –derrota a Jesús en su primer encuentro y, más adelante, tiene que ayudarlo tanto a escalar como a salir de lugares en los que Jesús ha quedado atrapado– sino también como un personaje de gran importancia. En su tarjeta de presentación, tras su nombre, se indica que es la apóstol de los apóstoles. Junto a sus habilidades para la lucha, su inteligencia es superior y su pensamiento mucho más moderno que el de Jesús. Mientras que éste opta por derrotar a los vampiros con estacas de madera sin llevar a cabo un razonamiento más profundo, Mary ofrece, durante la escena de la sauna, toda una explicación científica a la invasión vampírica. En su razonamiento aparecen proclamas propiamente feministas, dado que ella pertenece a una rama de la Iglesia que «ha trabajado mucho tiempo a la sombra» reivindicando que «la posición de la mujer en la Iglesia no ha sido siempre horizontal»,

⁶²² BEAVIS, Mary A., «Jesus of Canada? Four Canadian Constructions of the Christ Figure», en LEONARD, Ellen M. y MERRIMAN, Kate (eds), *From Logos to Christos: Essays on Christology in Honour of Joanne McWilliam*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2010, pp. 53-54. Para un análisis más completo de las interpretaciones dadas en la película de las enseñanzas de Jesús, véase la totalidad del texto de esta autora.

haciendo referencia, de este modo, a unos orígenes ni patriarcales ni androcentristas del cristianismo.

No obstante, Mary Magnum no es sólo una feminista, también es lesbiana y su atracción no se dirige a una mujer corriente, sino que se enamora de la jefa de los vampiros, Maxime Schreck. El tema de la homosexualidad es la constante a lo largo de toda la película, siendo las mujeres las víctimas de los vampiros pero también de la Iglesia que, considerándolas como desviadas, no hace nada para salvarlas. Son Jesús, el Santo y Mary Magnum los que dedican su tiempo a frenar la ola de desapariciones. Mary Magnum, al ser presentada como una mujer homosexual, de dulce belleza, está rompiendo los roles tradicionales que ha adquirido a lo largo de su tradición mítica, en la que servía como elemento de conversión desde el pecado sexual hasta la santidad, es decir, de abandono de su sexualidad para convertirse en una mujer casta y asexuada. Por contra, la Magdalena de esta película disfruta sin cohibiciones de su sexualidad que, además, incurre en la homosexualidad rechazada por la Iglesia. Pero no sólo eso, ya que Mary es mordida por Maxime y se convierte en vampiro, figura que desde el Ochocientos victoriano evidencia los miedos de la sociedad patriarcal a las mujeres libres, independientes y activas sexualmente. Sin embargo, la actitud de Jesús, en esta ocasión, es totalmente opuesta a la dominante tanto en el siglo XIX como en la Iglesia del XXI, ya que no sólo resucita a María Magdalena sino también, por petición de ésta, a su amante para que puedan estar juntas.⁶²³

La relación entre vampirismo y lesbianismo cuenta con una larga tradición procedente de la literatura, especialmente a partir de la obra de Sheridan Le Fanu *Carmilla*, de 1872.⁶²⁴ En el cine, esta relación aparece desde muy temprano –*La hija de Drácula* (Lamber Hillyer, *Dracula's Daughter*, 1936)–, inicialmente con sutiles referencias que, poco a poco, se incrementan hasta llegar al explícito erotismo lésbico de las producciones de la Hammer, como demuestra la trilogía inspirada en el relato de Le Fanu –*Amores vampiros* (Roy Ward Baker, *The Vampire Lovers*, 1971), *Lujuria para un*

⁶²³ No sólo en el mundo anglosajón se ha utilizado el personaje de la vampiro para manifestar estados ambiguos y alejados de la norma social, también en otros lugares, como por ejemplo Latinoamérica, el recurso al vampirismo se ha empleado para tratar temas raciales, de género o cuestiones sexuales. Véase a este respecto el análisis de la novela de Carlos Fuentes *Vlad* (2010) en GORDILLO, Adriana, «Dracula comes to Mexico: Carlos Fuentes' *Vlad*, Echoes of Origins, and the Return of Colonialism», en BRODMAN, Barbara y DOAN, James E. (eds.), *The Universal Vampire: Origins and Evolution of a Legend*, Madison–Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2013, pp. 209-223. En la obra de Fuentes, una de las protagonistas, llamada Magdalena, termina convirtiéndose en vampira. Gordillo indica, a lo largo de su análisis, como dicho personaje remite directamente a la Magdalena bíblica, pp. 218-219.

⁶²⁴ SHERIDAN LE FANU, Joseph, *Carmilla*, Madrid, Siruela, 2015 (1872).

vampiro (Jimmy Sangster, *Lust for a vampire*, 1971) y *Drácula y las mellizas* (John Hough, *Twins of Evil*, 1970)– o el film de Jesús Franco *Vampiros Lesbos* de 1971. Mientras que en estas películas el lesbianismo es construido «de acuerdo con el imaginario masculino que refuerza actitudes negativas» hacia el mismo, y teniendo como objetivo ofrecer placer al espectador varón heterosexual, las escenas no dejan de estar protagonizadas por mujeres vampiro que, aunque muy atractivas, suponen una amenaza para la cultura patriarcal y por ello deben ser exterminadas.⁶²⁵ En este sentido, Pilar Pedraza señala que la Hammer «desnudó a las actrices para alegrar la vista a los espectadores, pero no les quitó el corsé mental con el que las diseñó como criaturas descerebradas, asustadizas o malvadas, más cercanas a las muñecas eróticas que a las mujeres».⁶²⁶ En décadas posteriores, continuándose las escenas lésbicas en el cine de vampiros, como es el caso de *La reina de los condenados* (Michael Rymer, *Queen of the Damned*, 2002), *Underworld* (Len Wiseman, 2003) o la ya mencionada *Drácula de Bram Stoker*, hay casos en los que el lesbianismo no es construido como una amenaza sino como un modo de liberación para las mujeres.⁶²⁷

En el caso de *Jesucristo Cazavampiros*, aparecen distintas posturas respecto al lesbianismo: por un lado, la ya mencionada actitud de intolerancia de la Iglesia; por otro, la tolerancia y respeto de Jesús así como su actitud pro-amor no discriminatoria, que es, en opinión de Dan W. Clanton Jr., la clave de que «Jesús tenga éxito en el siglo XXI»,

⁶²⁵ WEINSTOCK, Jeffrey, *The Vampire Film: Undead Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 2012, pp. 35-36. Véase también BENSHOFF, Harry, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997; ZIMMERMAN, Bonnie, «Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film», en GRANT, Barry K. (ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 1996, pp. 430-438 y WEISS, Andrea, *Vampires & Violets: Lesbians in Film*, Nueva York, Penguin, 1993. A pesar de ser esta la interpretación mayoritaria entre los especialistas, Ellis Hanson considera que en películas como *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, Lambert Hillyer, 1936), *Las Hijas de Drácula* (*Vampyres*, José Ramón Larraz, 1974) o *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983) aparecen ejemplos en los que dilucidar «entretenidas e intrigantes posibilidades para la fantasía lésbica y feminista». HANSON, Ellis, «Lesbians Who Bite», en HANSON, Ellis (ed.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham-Londres, Duke University Press, 1999, p. 184.

⁶²⁶ PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar, *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar, 2004, p. 308. Véase todo el capítulo dedicado a la vampira lésbica, pp. 299-316, así como el centrado en la vampira posmoderna, pp. 317-331.

⁶²⁷ PÉREZ GAÑÁN, María del Rocío, *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror. El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2014, p. 82. Tom Pollard realiza un estudio sobre el impacto de los atentados del 11 de septiembre en la cultura popular, detectando el incremento de temáticas vampíricas y los roles socioculturales que éstos personajes adquieren. Véase POLLARD, Tom, *Loving Vampires: Our Undead Obsession*, Jefferson, McFarland & Company, 2016. Otro análisis del auge de los vampiros en la primera década del siglo XXI, en este caso en relación a cuestiones de género, se encuentra en GILPIN, Vicky, «Vampires and Female Spiritual Transformation. Laurell K. Hamilton's *Anita Blake, Vampire Hunter*», en PAFFENROTH, Kim y MOREHEAD, John W. (eds.), *The Undead and Theology*, Eugene, Pickwick Publications, 2012, pp. 3-18.

cuestión que será tratada de nuevo más adelante.⁶²⁸ En medio de todo ello se encuentra Mary Magnum, personaje de largos cabellos y delicada belleza –características tradicionalmente asociadas a la feminidad–, al tiempo que unas habilidades y fuerza física más propias –hablando en términos tradicionales– de la masculinidad. Pero no sólo eso, sino que ella, como también se ha comentado, es más hábil, moderna e inteligente que el propio Jesús. Además, es activa sexualmente, no dudando en realizar un gesto de admiración y placer la primera vez que se encuentra con Maxime. Si a ello se añade que tras ser mordida por Maxime se convierte en un vampiro que lucha contra Jesús, en Mary Magnum se concentran algunos de los elementos tradicionalmente negados, en el pensamiento misógino y patriarcal, para la mujer: fuerza física combinada con dulce belleza, inteligencia superior derivada de la investigación científica y liberación sexual de orientación homosexual. Por todo ello, se trata de una Magdalena que supone un revulsivo contra el heteropatriarcado que, además, cuenta con la bendición del Jesús más progresista que hasta ahora ha aparecido en las películas analizadas.

Pero *Jesucristo Cazavampiros* no es sólo una película de vampiros, también es una película sobre Jesús y así se recoge en el propio film, en el que se hace referencia a otras películas sobre la misma temática, como *Godspell* y *Jesucristo Superstar*. Tanto a una como a otra se hace un guiño en las escenas iniciales que adoptan el estilo de los musicales: a la primera por el recorrido por las calles de la ciudad en las que el protagonista entona canciones de contenido bíblico-religioso; a la segunda, con el momento en el que Jesús es acosado por las exigencias de la multitud, recordando así a una de las escenas del film de Norman Jewison. A ello hay que añadir que tanto en *Jesucristo Superstar* como en *Jesucristo Cazavampiros*, es María Magdalena la que reconforta a Jesús de la presión que vive: refrescándole y lavándole en la película de 1973, relajándolo con un masaje en la sauna en la de 2001. Asimismo, el film canadiense se inicia de un modo propio de la época: con el mensaje de que el fin de los días se acerca y, en consecuencia, la segunda venida de Jesús es inminente, como sucede también en la película ya comentada *El libro de la vida*. Así, dada una situación crítica, Jesús se presenta como el único capaz de aportar una solución y Mary Magnum como su compañera en dicha tarea. Distintos autores han identificado esta caracterización de Jesús como

⁶²⁸ CLANTON JR., Dan W., «‘Here, There, and Everywhere’: Images of Jesus in American Popular Culture», en CULLBERSTON, Philip y WAINWRIGHT, Elaine M. (eds.), *The Bible in/and Popular Culture. A Creative Encounter*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2010, p. 53.

superhéroe, construcción que lejos de ser una novedad tiene una tradición propia. A la hora de construir al Jesús que caza vampiros, los creadores de la película no inventan

«nuevos poderes para el protagonista, sino que simplemente proyecta los rasgos individuales de la tradición religiosa al plano de la aventura y la fantasía, usando el cristianismo del mismo modo que Marvel y DC típicamente usan los elementos del panteón de las tradiciones paganas. Los mismos poderes atribuidos a Jesús en la película están también representados con total naturalidad en los universos de superhéroes de los principales cómics. Consecuentemente, el cristianismo está a la vez presente y ausente en los cómics de superhéroes. Es ambiguamente referenciado».⁶²⁹

No es Lee Demarbre el único en recuperar la figura de Jesús como superhéroe. Dos años después de su película, se estrena el film *Ultrachrist!* (Kerry Douglas Dye, 2003), cuyo argumento también gira en torno a una segunda venida de Jesús —a la ciudad de Nueva York concretamente—, para extender su ministerio. Sin embargo, a su llegada, nadie le reconoce y su mensaje no llega a la población. Es gracias a Molly, una joven costurera que elabora el vestuario del protagonista, que Jesús aprenderá a relacionarse con las personas del siglo XXI [fig.379]. El lugar que Molly le encuentra para vivir es un piso compartido con una pareja de lesbianas. Éstas, al preguntar a Jesús su opinión sobre la homosexualidad, reciben una respuesta en sintonía con la actitud del Jesús de Lee Demarbre: «todo el amor es sagrado a los ojos de Dios». En la difusión del mensaje de Jesús, Molly juega un papel fundamental, aconsejándole buscar en su propia humanidad para comunicarse con las personas. La joven, poniendo la mano de Jesús en su pecho, le enseña a indagar en su interior para transmitir su mensaje. Precisamente en ese momento, Jesús comienza a sangrar por las manos, ya que cuando se excita, sus estigmas vierten sangre, dejando a Molly completamente cubierta de esta sustancia [fig.380,381].

⁶²⁹ ARNAUDO, Marco, *The Myth of the Superhero*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2013, p. 40. Respecto a las herencias de Jesús en superhéroes de cómics, véanse FORBES, Bruce D., «Batman Crucified: Religion and Modern Superhero Comic Books», *Media Development*, nº 4, 1997, s.p., disponible en <https://goo.gl/lkYjZq>; KOSLOVIC, Anton K., «Superman as Christ Figure: The American Pop Culture Messiah», *Journal of Religion and Film*, vol. 6, nº 1, 2002, s.p., disponible en <https://goo.gl/9i0bRB>; ANDERSON, Wendy L., «What Would Buffy Do?», *Christian Century*, 16 mayo 2003, s.p., disponible en <https://goo.gl/TX2r1u>, [Última consulta 20/08/2016]. En <https://goo.gl/fAafuA> pueden consultarse gran cantidad de comics relacionados con la figura de Jesús, ya sea a modo de superhéroe o como medio para difundir el evangelio en un formato distinto [Última consulta 29/08/2016]. Un análisis de la relación entre los evangelios y el mundo del cómic se encuentra en ELLIOTT, Scott S., «Comic Testaments: Graphic Novels and the Biblical Imagination», en BERNEKING, Steve y ELLIOTT, Scott S. (eds.), *Translation and the Machine: Technology, Meaning, Praxis*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 103-124, y ELLIOTT, Scott S., «Jesus in the Gutter: Comics and Graphic Novels Reimagining the Gospels», *Postscripts*, vol. 7, nº 2, 2011, pp. 123-147.



Fig.379.

Fig.380.

Fig.381.

Al igual que el Jesús que caza vampiros, el protagonista de *Ultrachrist!* tiene enemigos contra los que luchar, los enviados del diablo: Hitler, Nixon, Drácula y Jim Morrison. Otra similitud con el Jesús canadiense es su aceptación de la sexualidad, incluso la suya propia, enviando mensajes de amor desde una postura de máxima tolerancia y, al igual que en el film de 2001, el protagonista realiza un espectáculo musical que le ayuda a conectar, aún más, con los habitantes del siglo XXI. Respecto al personaje de Molly, si bien no es una María Magdalena actualizada como sucedía en *Jesucristo Cazavampiros*, sí que cumple la función de ser la amiga más íntima de Jesús, su novia, la que le ayuda, aconseja, comprende y acompaña, como sucedía en la novela de José Saramago. Molly funciona también como el elemento que activa la sexualidad reprimida de Jesús, al igual que sucedía en la obra de Kazantzakis y Scorsese, pero con la diferencia de que este Jesús superhéroe acepta su vertiente humana ya que es ésta la que le posibilita difundir su mensaje.⁶³⁰

En el mundo del cómic y la novela gráfica, Jesús tiene presencia ya sea de manera directa o como referente en el que inspirarse. Así se encuentra, por ejemplo, en *Battle Pope*, donde el héroe es una papa que se vale de la ayuda de Jesús para cumplir sus misiones [fig.382]. De fecha posterior al film objeto de estudio es la obra *Loaded Bible: The 'Jesus vs. Vampires' Gospels*, de Tim Seeley (2006), en la que, en un futuro apocalíptico derivado de una catástrofe nuclear, se enfrentan dos fuerzas contrarias, el Vaticano y los vampiros, representadas por Jesús y Lilith respectivamente. Son éstos sólo dos ejemplos del uso de la figura de Jesús en el cómic y la novela gráfica, pero ¿qué sucede con María Magdalena? ¿Tiene también ella presencia en este tipo de producciones? En 2010, Top Cow Productions publica el primer número de *The Magdalena*, cómic en el que la protagonista, inicialmente defensora de la Iglesia Católica, tendrá que luchar contra diversos enemigos, entre ellos los vampiros.⁶³¹ Sin embargo, la

⁶³⁰ Véase CLANTON JR., Dan W., *op. cit.*, pp. 53-54.

⁶³¹ Con motivo de la presentación del primer número de la serie, los miembros de la editorial del cómic dieron una serie de entrevistas. Véase «Ron Marz Talks Magdalena and More Top Cow Work», *Newsarama*, 28 abril 2010, disponible en <https://goo.gl/RSHBBZ> [Última consulta 20/08/2016].

primera aparición del personaje se dio en junio del año 1998 en el cómic *The Darkness* (volumen 15 y 16) [fig.383]. Desde entonces, y previamente a tener su propia serie, Magdalena aparece también en otros cómics como, por ejemplo, *Vampirella* [fig.384].⁶³²

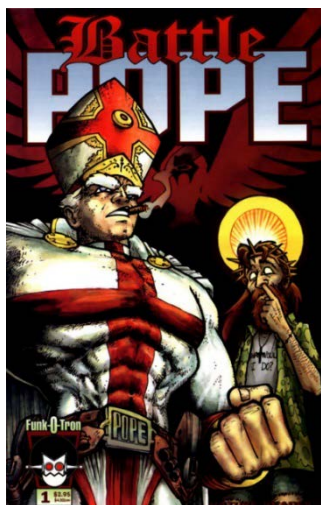


Fig.382.



Fig.383.



Fig.384.

En el primer volumen de *The Magdalena*, se presentan tanto las líneas principales de la trama como la historia de la protagonista. Esta última cuestión, dado que utiliza una tradición que aparece en manifestaciones audiovisuales posteriores, será comentada más adelante. En este punto la atención recae en el papel de María Magdalena como cazadora de vampiros. La mujer es enviada por el Vaticano a una pequeña iglesia en la que han aparecido cadáveres vacíos de sangre y con marcas en el cuello [fig.385]. La reacción del encargado de la iglesia al ver a la Magdalena es de sorpresa, ya que considera que la tarea «no es apropiada para una monja» porque la visión del cadáver es desagradable, especialmente para «una mujer, bueno, casi es una muchacha» [fig.386]. A estos comentarios que dudan de su capacidad, Magdalena responde que no es «una monja normal» sino «la Magdalena» y que su experiencia en ese tipo de casos es notable:

«Le agradezco la preocupación, padre, pero soy muy capaz de ocuparme de esto. Ya he visto el cuerpo y he hecho un examen preliminar. En cuanto a mi juventud, la apariencia es engañosa. Llevo en este mundo treinta y tres años. Bien. Ahora si me hace el favor de recordar el incidente...».⁶³³

Tras escuchar el suceso, Magdalena parte en busca de los vampiros. Cuando cree que ha dado con ellos, se revela un aspecto importante: el grupo de gente que ha

⁶³² KIRKMAN, Robert y MOORE, Tony, *Battle Pope*, Berkeley, Image Comics/Funk-O-Tron, 2000; SEELEY, Tim y ENGLERT, Mark, *Loaded Bible: The 'Jesus vs. Vampires' Gospels*, Image Comics, 2008; BENITEZ, Joe, WOHL, David et. al., *The Magdalena*, Los Angeles, Top Cow Productions, 2010; WOHL, David, SILVESTI, Marc et. al., *The Darkness*, Los Angeles, Top Cow Productions, 1996.

⁶³³ BENITEZ, Joe, WOHL, David et. al., op. cit., vol. 1, p. 10.

encontrado consumiendo sangre no son vampiros realmente, sino, tal y como explica uno de ellos [fig.387]:

«Me llamo Damon. Soy tan humano como tú, y yo también soy cristiano, como tú. Baptista, en realidad, pero al final es lo mismo. (...) Sólo somos gente normal, excepto que sufrimos una enfermedad. El llamado vampirismo lo causa un virus. Un retrovirus, en realidad, similar al VIH».⁶³⁴



Fig.385.



Fig.386.



Fig.387.

Al igual que en el film canadiense de 2001, Magdalena es una cazadora de vampiros que se encuentra con un caso de vampirismo no como fuerza demoniaca sino como resultado de una enfermedad vírica. Como se mostrará más adelante, la actitud de intolerancia de la Iglesia católica hacia las mujeres está patente a lo largo de todo el cómic. Ahora resulta pertinente continuar con la presencia de María Magdalena como heroína que ha de luchar contra fuerzas diabólicas. Otro ejemplo de ello es el cómic japonés *Chrono Crusade* de Daisuke Moriyama, aparecido por primera vez en 2004.⁶³⁵ A partir de este manga surgió la serie de anime con el mismo título. La acción se sitúa en el Nueva York de los años veinte, amenazado por toda una serie de criaturas de la noche y espíritus diabólicos que son combatidos por las hermanas de la Orden de la Magdalena [fig.388]. La protagonista, la hermana Rossette, es una joven en busca de su hermano que fue capturado por Aion, el demonio que intenta generar el caos y alterar el mundo.

⁶³⁴ BENITEZ, Joe, WOHL, David *et. al.*, *op. cit.*, vol. 1, p. 49. desde el año 2008, han aparecido distintas noticias de que el cómic *The Magdalena* iba a ser llevado a la gran pantalla bajo la dirección de Ryuhei Kitamura. Sin embargo, hasta la fecha, la película no ha sido realizada. Ejemplos de la noticia han aparecido en FERNÁNDEZ, Joaquín R., «Ryuhei Kitamura dirigirá la adaptación del cómic “Magdalena”», *LaButaca.net*, 22 julio 2009, disponible en <https://goo.gl/N4MKC1> y SANDE, Laura, «Jenna Dewan será “Magdalena”», *ecartelera*, 22 julio 2009, disponible en <https://goo.gl/17o4IS> [Última consulta 25/08/2016].

⁶³⁵ MORIYAMA, Daisuke, *Chrono Crusade*, Houston, ADV Manga, 2004. En este caso, aunque se trata de una producción japonesa se ha optado por incluirla en el análisis, debido a la difusión que ha tenido en el mundo occidental, especialmente en los Estados Unidos.

Toda la serie se organiza siguiendo tres líneas principales que a su vez están entrelazadas: las misiones que tiene que cumplir Rosette junto a sus compañeros Chrono y Azmaria; la búsqueda de Joshua, su hermano y, por último, la destrucción de Aion. A lo largo de los capítulos surgen distintos comentarios que se refieren a Rosette como María Magdalena [fig.389,390]. Finalmente, se descubre que los poderes de María Magdalena han ido pasando de generación en generación a distintas jóvenes, distinguiéndose éstas por los estigmas que aparecen en sus pies y muñecas, como le sucede a Rosette [fig.391]. El capítulo 21 está dedicado a María Magdalena, cuya presentación se realiza en una habitación en la penumbra, tan sólo iluminada por una vela, creándose el mismo ambiente que en los cuadros de George de la Tour [fig.392,393].



Fig.388.



Fig.389.



Fig.390.



Fig.391.



Fig.392.



Fig.393.

Si bien en toda la serie anime, así como en el manga que traduce, se incluyen numerosas referencias a la religión católica, estos elementos se utilizan con tal libertad y mestizaje de tradiciones que, en muchas de las ocasiones, transmutan a cuestiones que poco tienen que ver con los significados originales. Un ejemplo de ello son los apóstoles, quienes tienen la capacidad de absorber energía de la Línea Astral, «una gran corriente de energía espiritual de donde provienen todos los seres vivos. Los espíritus de los muertos se reúnen allí», lugar donde desarrollan distintas habilidades, como el poder de ver el futuro y sanar con la sangre de sus estigmas, como es el caso de María Magdalena.⁶³⁶ En definitiva, tanto el cómic de Top Cow Productions, como la serie

⁶³⁶ Para el tema del manga en una perspectiva amplia véanse JOHNSON-WOODS, Toni (ed.), *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, Nueva York, Continuum, 2010 y BRENNER, Robin E., *Understanding Manga and Anime*, Westport, Libraries Unlimited, 2007, especialmente pp. 101-103 y p. 267. Para un análisis del uso de elementos de la religión cristiana en el manga y el anime véase BARKMAN,

Chrono Crusade, muestran a unas herederas de la Magdalena que luchan contra demonios, vampiros y criaturas de la noche. Lo mismo sucede con Mary Magnum quien, además, desafía los estereotipos de género, presentándose como una mujer de fortaleza física, gran capacidad intelectual y satisfecha de su opción sexual que disfruta en libertad, todo ello en medio de una lucha contra los vampiros en la que las instituciones eclesiásticas mantienen una actitud pasiva.

5.2.4.2. Jesús y María Magdalena en el apocalipsis zombi

Al igual que en *El libro de la vida* o *Jesucristo Cazavampiros*, en el cortometraje *Zombie Jesus* (Carla Siegle, 2014) se presenta una segunda venida de Jesús a la tierra. Sin embargo, este Jesús tiene unas características especiales, al igual que sus compañeros, Pedro y María Magdalena. La acción se inicia en el año 33 d.C., en el momento en que las mujeres se dirigen a la tumba de Jesús. Éste se les aparece resucitado, indicándoles que no tengan miedo y que le den algo de comer. La cámara, tras un primer plano de la Magdalena asustada, pasa un primer plano de Jesús con el que se cierra la escena [fig.394,395]. A continuación, ya en el año 2014, en una tranquila calle residencial de Estados Unidos, aparecen tres zombis caminando: Jesús, Pedro y María Magdalena [fig.396]. En su misión evangelizadora, llaman a las distintas puertas del vecindario para presentar al Salvador que ha vuelto a la tierra.

Sin embargo, se encuentran con el rechazo y el terror de los vecinos derivado del aspecto de los protagonistas, todo ello en tono cómico [fig.397]. Dada la situación, acuden al libro *Zombie Manual*, que debe servirles de guía. Pedro y María Magdalena discuten sobre qué dirección tomar, siendo necesaria la intervención de Jesús para que se frene la disputa. Es entonces cuando los personajes se replantean su misión: Jesús indica que está en la tierra para salvar almas, no para hacer amigos y recuerda, con nostalgia, épocas pasadas donde era más fácil encontrar seguidores. Por su parte, Pedro, en su deseo de liderar la misión, desprecia a María considerándola una molestia y tomando él mismo la iniciativa. La mujer, disgustada por la actitud de Pedro, es consolada por Jesús, quien le pide que tenga paciencia con Pedro al tiempo que la reconforta y recuerdan momentos de su pasado. María, dejando atrás los recuerdos, indica que lo que necesitan es organizarse, crear un programa que seguir paso a paso, pero Pedro insiste en expulsarla del grupo.

Adam, «Anime, Manga and Christianity: A Comprehensive Analysis», *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 9, n° 27, 2010, pp. 25-45.

Jesús, sin embargo, defiende la importancia de la mujer y su trascendencia en la misión que han de llevar a cabo.



Fig.394.



Fig.395.



Fig.396.



Fig.397.

Más adelante, Jesús explica a uno de los miembros del vecindario que su tarea es compartir el mensaje de Dios, hablando de éste en términos masculinos, replicando la Magdalena que Dios bien podría ser una mujer. El propietario de la casa, cogiendo su rifle, dispara primero a la cabeza de María y luego a Pedro y Jesús [fig.398,399]. Tres días después, Jesús resucita en un cubo de basura y, mirando la cruz, lamenta que su plan no haya funcionado. Entonces, su mirada se dirige a una revista que hay entre la basura, *Evolution*, que se convierte en la sustituta de la cruz que queda abandonada entre los escombros [fig.400,401]. De nuevo en la casa en la que había recibido los balazos, abraza al hombre que les había disparado, resucita a María y a Pedro y, todos abrazados, caminan por la calle finalizando así la película.

Si bien este cortometraje plantea distintas cuestiones en las que profundizar —la más evidente corresponde a la escena final, en donde Jesús abandona la cruz para encaminar su misión con la ciencia como guía—, el interés recae en el personaje de la Magdalena zombi. Así, la elección de los compañeros de Jesús para su segunda venida son un afroamericano, Pedro, y una mujer, María Magdalena. Ambos se muestran muy cercanos a Jesús y, sin embargo, entre ellos existe una disputa auspiciada por Pedro. En distintas ocasiones, Pedro rechaza a María, despreciando sus iniciativas, intentando expulsarla del grupo y deseando para sí el liderazgo. De este modo, en un cortometraje de humor y temática zombi, se presenta, como uno de los temas centrales, la disputa entre Pedro y María, del mismo modo que sucede en el *Evangelio de María*, en donde el liderazgo y la autoridad de la Magdalena es cuestionada por Pedro.



Fig.398.



Fig.399.



Fig.400.



Fig.401.

En el año 2008 se presentó el *teaser* de la película *3 Days Later: Jesus Christ Zombie Lord* (Clay Robeson), concebido como una parodia o *spoof* de la película *Jesucristo Superstar*. El cortometraje, de cinco minutos y medio de duración, se inicia con Jesús siendo crucificado. Tres días después, resucita como zombi, iniciándose un primer número musical en el que los discípulos, con María Magdalena entre ellos, cantan, alrededor del resucitado: «¿Qué es ese olor? Dime qué está pasando». Con la llegada de Judas, la situación cambia radicalmente al indicarles que Jesús se ha convertido en el señor de los muertos vivientes. Sus críticas se dirigen especialmente a María, a quien dice no entender cómo puede seguir amándolo dado lo enfermizo que resulta besar esa carne putrefacta [fig.402,403,404]. A continuación se produce el número musical protagonizado por la Magdalena que, entonando «No sé cómo matarle», es incapaz de estrangular a Jesús mientras éste mordisquea un brazo humano [fig.405]. La siguiente escena muestra la cena de Jesús con sus discípulos en la que, mientras ellos cantan, Jesús se alimenta ya no de un brazo sino de una pierna [fig.406]. La letra de la canción alude a Jesús como aquél que les ha hecho cambiar, configurándose como el mesías de los zombis, esos seres que, tras salir de sus tumbas, seguirán caminando. Jesús termina la cena mordiendo a todos sus acompañantes que, en la escena final, siendo zombis, cantan y bailan «Jesus Christ, Zombie Lord» [fig.407].

El tratamiento que recibe el personaje de María Magdalena en esta ocasión es el mismo que en el film que se está parodiando aunque con un sentido invertido. Así, en el número musical de la película de Jewison, en el que María Magdalena está aliviando la presión que Jesús sufre por las insistentes preguntas de sus discípulos con el tema musical «What's the buzz? Tell me what's happening» («¿Qué son esos rumores? Dime qué está

sucedendo»), en este caso la letra de la canción se transforma cuando canta Judas que, en lugar de criticar a Jesús por aceptar las caricias de una mujer como María Magdalena, es a ella a la que dice lo repugnante que es besar la carne podrida, de modo que el estribillo del coro pasa a decir «*What's that smell?*» («¿Qué es ese olor?»). El tema protagonizado por la Magdalena, titulado en el film de 1973 «*I don't know how to love him*» («No sé cómo amarle»), ha cambiado por «*I don't know how to kill him*» («No sé cómo matarle»), de modo que la mujer sigue teniendo un conflicto interno por su amor por Jesús. En la escena final, todos cantan el tema principal de la película de Jewison, aunque ahora ya no se alaba a Jesús *Superstar* sino al Jesús *Zombie Lord*.



Fig.402.

Fig.403.

Fig.404.



Fig.405.

Fig.406.

Fig.407.

Las obras de Carla Siegle y Clay Robeson no son una excepción en el panorama audiovisual de las dos primeras décadas del siglo XXI, especialmente en lo que refiere al mundo de Internet. De hecho, son numerosos los cortometrajes que aparecen en la red relacionando a Jesús con el mundo zombi. Esta conexión se presenta principalmente de tres modos: en primer lugar, como se ha visto en los films analizados, con Jesús resucitando como zombi, tema que aparece también en *Corpus Delecti. The Passion of Zombie Jesus* (Ira Hunter, 2009) basado a su vez en el cómic del propio director, *Zombie Jesus* [fig.408].⁶³⁷ En segundo lugar, hay producciones en las que Jesús lucha contra los zombis en el momento del apocalipsis como sucede, por ejemplo, en *Fist of Jesus* (David Muñoz y Adrián Cardona, 2012). En esta película se da la particularidad de que Jesús es, al mismo tiempo, el que se enfrenta a los zombis pero también el que ha iniciado la invasión de muertos vivos al resucitar a Lázaro. Entre sus armas se encuentran, por ejemplo, los peces que ha multiplicado y que utiliza para luchar contra los invasores

⁶³⁷ HUNTER, Ira y THOMPSON, Robin, *Zombie Jesus: The Comic Book*, Victoria, 13 Flames Empire, 2004.

[fig.409]. En el tráiler de la película aún por estrenar, *Jesus Hates Zombies* (Eric Balfour), basada en la novela gráfica homónima de Stephen Lindsay, Jesús vuelve a la tierra para luchar contra los muertos vivientes y salvar a la humanidad [fig.410].⁶³⁸ Finalmente, un tercer modo de poner en conexión al cristianismo con los zombis se efectúa mediante la reflexión sobre la eucaristía en términos zombis, como sucede en el cortometraje *Zombies Vs. Jesus* (Rob Kaczmark, 2012). En esta producción se alude explícitamente al relato joánico (6,53-54) y su declaración de que la vida eterna pasa por comer el cuerpo de Cristo.⁶³⁹ No obstante, la presencia de Jesús zombi en la red no termina en el ámbito de las películas y los cómics, sino que en este medio se crean y difunden otro tipo de materiales. Por ejemplo, son abundantes las viñetas y *memes* en los que aparece Jesús como zombi, o los foros y las convocatorias de las *Zombie Walks* que suelen contar con la presencia de Jesús, o la creación de eventos en Facebook para la celebración del *Zombie Jesus Day* [fig.410,411].⁶⁴⁰

La mayoría de las películas de temática zombi no dejan de ser un intento de imaginar un futuro de la humanidad, o de su desaparición. Esta necesidad de pensar el destino del ser humano como conjunto, es un elemento que aparece constantemente en la cultura occidental que en

«el Occidente de la última modernidad (o postmodernidad) no es una excepción, y dada la angustia existencial que continúa resistiendo en la segunda década del siglo XX, las historias sobre “el final” son especialmente predominantes. En nuestra época, los ejemplos de estas historias sobre el final de la civilización no sólo se basan en los textos sagrados como la Biblia de la tradición judeocristiana, sino que también se encuentran en una gran variedad de manifestaciones de la cultura popular».⁶⁴¹

Entre estas manifestaciones, se hace evidente que son muchas las ocasiones en las que el futuro se imagina en clave zombi. Si bien es cierto que los zombis no son una creación nueva del siglo XXI –recuérdense los zombis iniciales, que no muertos vivientes, de películas como *Yo anduve con un zombie* (Jacques Tourneur, *I Walked with a Zombie*, 1943) o los zombis de George A. Romero, origen de los del tercer milenio– se

⁶³⁸ El tráiler está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Jn605vEZ9i8> [Última consulta 05/11/2016]. LINDSAY, Stephen, *Jesus Hates Zombies*, Levittown, Alterna Comics, 2007.

⁶³⁹ Sitio oficial de la película <http://zombiesvsjesus.com/#all> [Última consulta 29/08/2016]. Un análisis de la relación entre el mundo zombi y la instauración de la eucaristía se encuentra en THORNTON, Max, «Take, Eat, These Are My Brains. Queer Zombie Jesus», en MCGLOTTEN, Shaka y JONES, Steve (eds.), *Zombies and Sexuality: Essays on Desire and the Living Dead*, Jefferson, McFarland, 2014, pp. 19-35.

⁶⁴⁰ Véase, por ejemplo, la página de Facebook a partir de la que se organizan las reuniones de Filadelfia <https://www.facebook.com/PhillyZombie/> [Última consulta 29/08/2016]. La organización del *Zombie Jesus Day* cuenta también con su propia página de Facebook <https://goo.gl/TBvbTN> [Última consulta 29/08/2016].

⁶⁴¹ MOREHEAD, John W., «Zombie Walks, Zombie Jesus, and the Eschatology of Postmodern Flesh», en PAFFENROTH, Kim y MOREHEAD, John W. (eds.), *op. cit.*, p. 101.

revela que, dada la gran cantidad de creaciones culturales centradas en la temática zombi, en el siglo XXI resulta difícil imaginar un futuro que no sea apocalíptico y, concretamente, que no sea un apocalipsis zombi. En ese contexto se incluye, como se ha visto, la figura de la Magdalena que, en las obras analizadas, es construida siguiendo elementos propios de su tradición al tiempo que su personaje es utilizado para plantear, en clave de humor, cuestiones procedentes del mundo académico, como por ejemplo el legado de Jesús y el papel de esta mujer en la evangelización.

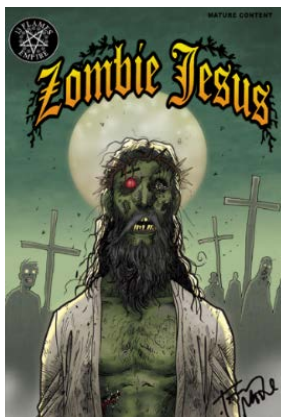


Fig.408.



Fig.409.



Fig.410.



Fig.411.



Fig.412.

5.2.5. Los evangelios no admitidos en el canon: *Mary* (Abel Ferrara, 2005) y *El Código Da Vinci* (Ron Howard, 2006)

En los años 2005 y 2006 se estrenan dos películas que toman como fuente los textos de Nag Hammadi. Estas producciones son, respectivamente, *Mary*, dirigida por Abel Ferrara, y *El Código Da Vinci* (Ron Howard, *The Da Vinci's Code*), basada en la novela homónima de Dan Brown del año 2003. Sin embargo, como se mostrará en las páginas siguientes, ambas producciones distan enormemente entre sí, tanto en el modo en que se articulan —una como un drama reflexivo e intimista, la otra como un thriller— como en la manera en que María Magdalena, partiendo de las mismas fuentes, es construida.

El film de Ferrara se organiza a partir de las experiencias de tres personajes interconectados: Ted Younger, un presentador de televisión inmerso en programa sobre la vida de Jesús y los primeros años del cristianismo; Tony Childress, un polémico director de cine que se encuentra en Nueva York para el estreno de su película *Esta es mi sangre*, film sobre la vida de Jesús y sus seguidores; y Marie Palesi, la actriz que interpreta a María Magdalena en el film de Childress. La película comienza con la aparición de Jesús resucitado a María Magdalena [fig.413], correspondiente a la última escena de la película que se está rodando. Marie Palesi, conmovida por su interpretación de María Magdalena, se niega a volver a Nueva York a pesar de las insistencias del director [fig.414].



Fig.413.



Fig.414.

Con un intertítulo, la acción se traslada a Nueva York, un año después del final del rodaje de la película. Ted Younger [fig.415], en su programa de televisión, entrevista a distintos académicos y líderes religiosos, prestando especial interés por los documentos de Nag Hammadi. En relación a éstos, como si de un documental se tratara, se incluyen las explicaciones de la especialista Elaine Pagels [fig.416,417]. Al mismo tiempo, Marie Palesi se encuentra peregrinando por Jerusalén, recorriendo sus calles sin ser capaz de olvidar el papel que ha interpretado. Tony Childress se encuentra en Nueva York a la espera del estreno de su película, sumida en toda una serie de polémicas por parte de grupos que, congregados a las puertas de la sala de cine, se manifiestan en contra del director y del film [fig.418]. Aunque las escenas hasta ahora comentadas constituyen los ejes principales del film —encabezados por los tres personajes principales— a lo largo del metraje se incluyen también distintos actos de violencia tanto de las calles del Bronx como de la franja de Gaza. Al mismo tiempo, las escenas de *Esta es mi sangre* se intercalan en el desarrollo de la narración, como, por ejemplo, en el momento de la premier del film ante los periodistas:

«-Leví: ¿Cómo vamos a convencer a los que no creen? ¿Cómo vamos a predicar el evangelio del Reino del Hijo de los hombres? Ellos no le han perdonado la vida ¡eh Pedro! ¿Por qué iban a perdonarnos la nuestra?

- Magdalena: no te sumas en el pesar y la duda, puesto que su gracia te guiará y te consolará. Es mejor que alabemos su grandeza puesto que él nos ha preparado para esto. Nos ha pedido que seamos completamente humanos.

- Pedro: Hermana, todos sabemos que el Maestro te amaba de forma distinta al resto de las mujeres. Cuéntanos lo que recuerdes de las palabras que te contó y que nosotros no oímos.

- Magdalena: Os hablaré de aquello que no habéis oído. Tuve una visión sobre el Maestro, y le dije “Señor, te veo ahora en esta visión”. Y él me dijo “Bendita seas, pues mi imagen no te perturba. Allí donde está el vínculo yace el tesoro”. Y luego le dije “Señor, cuando alguien te ve en una visión, ¿es a través del alma como te ve o es a través del espíritu?” Y él me dijo: “No es a través del alma ni del espíritu, sino del vínculo que nos da la visión”.

- Discípulo 1: Decidme, ¿qué opináis de estas cosas?

- Discípulo 2: En cuanto a mí, yo no creo que el Maestro, nuestro Maestro, hablara así. Él no habría hablado así. Eso es lo que creo.

- Pedro: ¿Cómo es posible que el Maestro hablara de esa manera con una mujer? Sobre secretos que no sabemos. ¿Debemos cambiar nuestras costumbres y hacer caso a esta mujer? ¿De verdad la ha escogido y la prefería a nosotros?

- Magdalena: Pero hermano Pedro, ¿cómo puedes pensar eso? ¿Crees que yo, que son imaginaciones mías, que me he inventado esa visión? ¿Crees que yo mentiría sobre el Maestro?

- Leví: Pedro, tú siempre has sido impulsivo, y ahora te vemos repudiar a una mujer, justo como hacen nuestros enemigos. Si el Maestro la consideraba digna, ¿quién eres tú para rechazarla?».

Son varios los aspectos a tratar en la película y, muchos de ellos, giran en torno al personaje de María Magdalena. En primer lugar, la construcción que de ésta se realiza: no es la pecadora arrepentida, ni la mujer adúltera, ni la prostituta... Ella es la amada por Jesús, la elegida para recibir sus visiones y enseñanzas y, de este modo, la que alienta al grupo para seguir con la evangelización. Ella es la Magdalena con autoridad que presentan algunos de los evangelios que quedaron fuera del canon, como se aprecia en el diálogo de la película reproducido, perteneciente al *Evangelio de María*. Junto a ello, la inmersión en la historia de este personaje es el factor que cambia el rumbo de la vida de la actriz que la interpreta. Durante su peregrinaje, Palesi se siente segura debido a que «Jesús ayudó a María Magdalena y ahora ella me ayuda a mí», convirtiéndose la mujer de Magdala en su guía y protectora. Respecto al film interpretado por esta mujer, en ningún momento se explica el porqué de la polémica suscitada y, sin embargo, al tomar éste como fuente los evangelios no canónicos, se da a entender que es la visión no aceptada por la Iglesia lo que genera la controversia, estando María Magdalena en el centro de la polémica. Este aspecto se hace explícito visualmente en la última parte de la película, en el momento en que Childress, con gran violencia, irrumpe en la sala de proyección y él mismo hace funcionar la máquina que proyecta su película, fundiéndose en un mismo plano su rostro y el de Marie Palesi como María Magdalena [fig.419].



Fig.415.



Fig.416.



Fig.417.



Fig.418.



Fig.419.

De esta forma, otra temática principal en la producción de Ferrara refiere a las relaciones entre la religión y el audiovisual o, de manera concreta, a la historia de Jesús y el cine. Este aspecto se muestra, por una parte, con la iniciativa del presentador de televisión para realizar un programa dedicado a la visión que de Jesús se ha ofrecido por parte de Hollywood. A ello hay que añadir las manifestaciones de protesta en el exterior de la sala de cine donde va a ser estrenada la película, con las que se hace una clara alusión a protestas anteriores en esta misma línea. Baste recordar, por ejemplo, las imágenes que se aportaban en el capítulo cuarto de esta segunda parte, correspondientes al estreno de la película de Scorsese, así como las manifestaciones que se produjeron también con motivo del estreno de la película de Jean Godard *Yo te saludo, María*. En definitiva, el film de Childress, basado en los textos de Nag Hammadi y con la atención puesta, principalmente, en el protagonismo de las mujeres en el grupo de Jesús, sirve a Ferrara para incluir en su película referencias a otras protestas que, en el mundo del cine, han surgido por presentar visiones heterodoxas de la historia de los primeros momentos del cristianismo. Con ello, se está reflexionando no sólo sobre los orígenes del cristianismo y el papel de las mujeres en el mismo, sino también sobre el propio mundo del cine. De este modo, se evidencian

las problemáticas relaciones entre cine y religión, especialmente cuando entran en conflicto con determinados grupos religiosos.

Abel Ferrara, que en diversas ocasiones ha insistido en su educación católica en un colegio de monjas del Bronx, muestra en *Mary* la historia de Jesús volviendo «a las raíces, leyendo la Biblia como una doctrina revolucionaria» y, en consecuencia, entendiendo a Jesús como «un rabí», como «un hombre» que pudo haber estado casado con María Magdalena.⁶⁴² Ferrara, quien indica que *La última tentación de Cristo* «cambió su vida», entiende los orígenes del cristianismo en sintonía con algunos de los planteamientos de *Esta es mi sangre*, es decir, con algunos de los elementos que revelan los evangelios extra-canónicos:

«La cuestión en *Mary* trata de los Evangelios Gnósticos, que eran alternativos a los cuatro o cinco evangelios que todo el mundo conoce. Se descubrieron en 1945 (...). Crecí en una escuela católica. Resulta increíble cuando empiezas a leer historias alternativas. Con *Mary* miramos al tratamiento que han tenido las mujeres en los últimos 2000 años».⁶⁴³

Para tratar la situación de las mujeres, María Magdalena es el personaje elegido para indagar en la cuestión. Juliette Binoche –quien ya había aparecido en el film de Godard de 1985– es la encargada de interpretar a Marie Palesi. Respecto a la elección de la actriz para el film de Ferrara, la bibliografía consultada aporta versiones divergentes aunque no opuestas. Si bien hay quienes indican que inicialmente se pensó en Barbara Hershey –la Magdalena en la obra Scorsese–, otros afirman que el papel había sido adjudicado a Monica Bellucci –la de Gibson– que, sin embargo, no pudo realizar el trabajo debido a su embarazo.⁶⁴⁴ No obstante, Abel Ferrara afirma que Juliette Binoche tenía tal interés en interpretar a María Magdalena que llevaba varios años planteando realizar una película sobre dicho personaje.⁶⁴⁵ De este modo, la película, entre los distintos temas que plantea, aborda la temática general de los oprimidos, ya sean las mujeres del primer cristianismo, los palestinos de la franja de Gaza o las víctimas de los abusos policiales en la ciudad de Nueva York.

Como se indicaba páginas atrás, en *El Código Da Vinci* también se hace uso de los textos procedentes de la biblioteca de Nag Hammadi para construir el personaje de

⁶⁴² DAWSON, Nick, «Abel Ferrara, *Mary*», *Filmmaker Magazine* el 17 de octubre de 2008, disponible en <https://goo.gl/EIPehm> [Última consulta 06/11/2016].

⁶⁴³ ANDERSON, Jeffrey M., «Interview with Abel Ferrara. The Gospel According to Abel», *Combustible Celluloid*, 2 junio 2006, disponible en <https://goo.gl/wjCeUn> [Última consulta 06/11/2016].

⁶⁴⁴ BRENEZ, Nicole, *Abel Ferrara*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2007, p. 58 y FOGLIATO, Fabrizio, *Abel Ferrara: Un filmmaker a passeggio tra I generi*, Roma, Sovera, 2013, p. 345.

⁶⁴⁵ DAWSON, Nick, *op. cit.*

María Magdalena. En este caso, en lugar de un drama intimista como es el film de Ferrara, la película se articula como un thriller policíaco de temática religioso-histórica, traducción audiovisual de la novela de Dan Brown con el mismo título. Tanto la novela como la película tienen como protagonista a Robert Langdon, especialista norteamericano en simbología religiosa que viaja a París para dar una conferencia sobre la divinidad femenina. En el transcurso de la misma, Jacques Saunier, conservador principal del Museo del Louvre con el que Langdon tenía concertada una cita, aparece asesinado en el mismo museo. A raíz del crimen, el norteamericano conoce a Sophie Neveu, miembro del cuerpo de policía y nieta de la víctima. Con esta situación como punto de inicio, se desarrolla toda una trama que mezcla acción, intriga, leyendas e historia elaborándose, progresivamente, una construcción de María Magdalena de la que finalmente se desvela que Sophie es descendiente. A continuación se analiza la escena principal en la que se ofrece la construcción de la Magdalena, análisis que se irá combinando con los fragmentos de la novela que tratan el mismo aspecto.

La historia de María Magdalena es narrada por Robert Langdon y su colega Sir Leigh Teabing, especialista en el Santo Grial. A partir de *La última cena* de Leonardo Da Vinci, muestran a Sophie las señales que, según sus interpretaciones, el artista incluyó para mostrar que el Santo Grial era la misma Magdalena. Langdon y Teabing parten de la idea de que el personaje situado a la derecha de Jesús no es un hombre, sino una mujer pelirroja que no sería otra que la mujer de Magdala [fig.420]. Asimismo, señalan que el hueco que se genera entre ellos adopta la forma del símbolo de la feminidad y así también de cáliz [Fig.421,422]. Con todo ello, concluyen que María Magdalena es el Santo Grial y que estaba embarazada de Jesús cuando éste fue crucificado. La mujer, por su seguridad, huyó a Francia donde dio a luz a una niña: Sarah. Ante la sorpresa y dudas de Sophie, el especialista en el Santo Grial acude a los evangelios de Felipe y María para sustentar sus teorías, leyendo los párrafos en los que se habla de la Magdalena como la compañera del Salvador.



Fig.420.



Fig.421.



Fig.422.

Esta escena plasma las mismas ideas que aparecen en la novela, en donde se indica que los textos de Nag Hammadi «además de contar la verdadera historia del Grial, (...) hablan del ministerio de Cristo en términos muy humanos» y demuestran que «Magdalena no era eso que dice. Esa desgraciada idea errónea es el legado de una campaña de desprestigio lanzada por la Iglesia en su primera época. Le hacía falta difamar a María Magdalena para poder ocultar su peligroso secreto: su papel como Santo Grial». ⁶⁴⁶ Junto a ello, ambos especialistas aportan el razonamiento por el que Jesús habría estado casado:

«Como ya le he dicho antes, ese matrimonio está documentado en la historia (...). Es más, que Jesús fuera un hombre casado es mucho más lógico. Lo que es raro es la visión bíblica que tenemos de él como soltero (...). Porque Jesús era judío – dijo Langdon– (...) y las pautas sociales durante aquella época prácticamente prohibían que un hombre judío fuera soltero. Según la tradición hebrea, el celibato era censurable y era responsabilidad del padre buscarle una esposa adecuada a sus hijos. Si Jesús no hubiera estado casado, al menos algunos de los evangelios lo habría mencionado o habría ofrecido alguna explicación a aquella soltería excepcional». ⁶⁴⁷

Todas estas afirmaciones las realizan mientras muestran a Sophie los evangelios no admitidos en el canon, «los primeros documentos del cristianismo» que, indica Teabing en la novela, «curiosamente, no coinciden con los evangelios de la biblia». Es el *Evangelio de Felipe* el primer texto elegido para introducir a Sophie en su lectura, concretamente el pasaje en el que María Magdalena aparece como la más amada, la compañera de Jesús que era besada en la boca. Sophie, sin embargo, no concluye de esas líneas que ambos personajes estuvieran casados, a lo que Teabing explica que «como le diría cualquier estudioso del arameo, la palabra compañera, en esa época, significa literalmente “esposa”». ⁶⁴⁸ De esta forma, se utilizan los textos extra-canónicos, principalmente los evangelios de María y Felipe, para demostrar la relación marital entre Jesús y María Magdalena, recurriendo, además, a la Leyenda Provenzal para explicar el traslado de la mujer a Francia en donde dio a luz a su hija Sarah.

Por lo tanto, la construcción que se realiza de María Magdalena, tiene como premisa la consideración de los textos de Nag Hammadi como la auténtica verdad, oscurecida por la Iglesia en beneficio de sus propios intereses. Un claro ejemplo de la autoridad que Teabing otorga dichos materiales –o a sus interpretaciones sobre los mismos– aparece relacionado con la cuestión del término «compañera» que, como se vio en apartados anteriores, envuelve todo un debate de los especialistas en torno a su significado. Teabing

⁶⁴⁶ BROWN, Dan, *op. cit.*, p. 251 y pp. 260-261.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 262.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 263.

afirma, sin ningún tipo de duda, que Jesús y María Magdalena estaban casados y tuvieron descendencia, cuestión central en el desarrollo de la trama y que aparecía, de un modo menos explícito, a lo largo del film de Abel Ferrara. Respecto a esta cuestión, la novela introduce también una referencia filmica, concretamente a la película de Scorsese y a la polémica, comentada en apartados anteriores, sobre su proyección en Francia, lugar donde se desarrolla la trama de *El Código Da Vinci*.⁶⁴⁹

La aceptación sin matices ni el más mínimo atisbo de crítica de los textos no admitidos en el canon, se advierte también un poco más adelante, en este caso al tratar la disputa entre Pedro y María en el evangelio que lleva el nombre de esta última. Teabing indica que «según estos evangelios no manipulados, no fue Pedro a quien Jesús encomendó crear la Iglesia cristiana. Fue a María Magdalena (...). Ése era el plan. Jesús fue el primer feminista. Pretendía que el futuro de su Iglesia estuviera en manos de María Magdalena». ⁶⁵⁰ En estas palabras de Teabing, aparecen dos temas que también han sido comentados previamente. Se trata de la cuestión del feminismo, considerado por las teólogas como un anacronismo que no se puede adjudicar a Jesús, así como el tema de la lucha entre Pedro y María que o bien puede referirse a la explicación que aporta Teabing en la novela o, también, a las luchas entre las distintas sectas de los inicios del cristianismo, como se vio en el apartado dedicado a las fuentes. No obstante todo ello, María Magdalena es presentada por Dan Brown y Ron Howard como esposa de Jesús, como la elegida para dirigir la Iglesia, como la madre de su descendiente y, además, como procedente de una genealogía de sangre real:

«Son pocos los que saben que María Magdalena, además de ser la mano derecha de Jesús, ya era una mujer con poder. (...) María Magdalena descendía de reyes. (...) A Magdalena la hicieron pasar por ramera para eliminar las pruebas que demostraban sus poderosos lazos familiares». ⁶⁵¹

Ante la perplejidad de Sophie por la pertenencia de María Magdalena a la Casa de Benjamín, Teabing continúa su explicación avanzando en la trama:

«Querida, no era su sangre lo que preocupaba a la Iglesia, sino su matrimonio con Jesús, que también descendía de reyes. Como sabrá, en el Evangelio según san Mateo se nos dice que Cristo pertenecía a la Casa de David, que era descendiente del rey Salomón, rey de los judíos. Al emparentar con la poderosa casa de Benjamín, Jesús unía dos líneas de sangre, creando una fuerte unión política capaz de reclamar legítimamente el trono y restaurar la línea sucesoria de los reyes tal como existía en tiempo de Salomón (...). La leyenda del Santo Grial es una leyenda sobre la sangre real. Cuando se dice que el Grial es “el cáliz que contenía la sangre de Cristo” se está

⁶⁴⁹ BROWN, Dan, *op. cit.*, p. 263.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 265.

⁶⁵¹ *Ibidem*, pp. 265-266.

hablando, en realidad, de María Magdalena, del vientre femenino que perpetuaba la sangre real de Cristo (...). La verdad mejor disimulada de toda la historia de la humanidad. Jesús no sólo estaba casado, sino que era padre. Y, querida mía, María Magdalena era el Santo Receptáculo. Era el cáliz que contenía la sangre real de Jesús. Era el vientre que perpetuaba el linaje, el vino que garantizaba la continuidad del fruto sagrado».⁶⁵²

En su relato, Teabing expone los intentos del Vaticano por ocultar la verdad, indicando que las Cruzadas se debieron, en parte, a los deseos de recoger toda la información respecto al matrimonio entre Jesús y la Magdalena para destruirla:

«La amenaza que María Magdalena representaba para los hombres de la iglesia primitiva era potencialmente de unas proporciones enormes. No sólo era la mujer a quien Jesús había encomendado la tarea de fundar la Iglesia, es que era la prueba física de que la recién proclamada deidad de la Iglesia había engendrado a un descendiente. Y ésta, para defenderse del poder de Magdalena, perpetuó su imagen de prostituta y ocultó las pruebas de su matrimonio con Jesús, restando así credibilidad a la posibilidad de que hubiera tenido descendencia y fuera, por tanto, un profeta mortal».⁶⁵³

En medio de toda esta explicación, Teabing muestra a Sophie algunos de los títulos que tiene en su biblioteca que versan sobre el Santo Grial y el papel de María Magdalena. De este modo, tanto Dan Brown en la novela como Ron Howard en la película, reutilizan distintas tradiciones para elaborar una figura de la Magdalena que lejos de ser una novedad cuenta con su propia tradición. De esta forma, la concepción de la Magdalena como esposa de Jesús ya había aparecido en producciones artísticas anteriores –Rilke, Rodin, Kazantzakis, Saramago, Scorsese–, y su construcción como receptáculo de la descendencia de Jesús había sido incluida en canciones como la del grupo Jefferson Airplane o en libros como *El enigma sagrado (The Holy Blood and the Holy Grail)*, escrito por M. Baigent, R. Leigh y H. Lincoln en 1982, en donde se concebía a María Magdalena como Santo Grial.⁶⁵⁴

A este respecto, Nancy Calvert-Koyzis realiza un análisis de las fuentes utilizadas por Dan Brown para articular la historia del matrimonio entre Jesús y María Magdalena, indicando que es el libro de Baigent, Leigh y Lincoln la fuente principal de la que se vale el escritor. Es de dicha obra de la que Brown toma la idea del matrimonio formado por los que habrían sido los novios de la Bodas de Caná; así como la consideración de la mujer como Santo Grial entendiéndolo, por una parte como la descendencia de Jesús – cuya seguridad quedaba encargada a los templarios, en concreto al Priorato de Sión– y,

⁶⁵² BROWN, Dan, *op. cit.*, pp. 265-271.

⁶⁵³ *Ibidem*, pp. 265-271.

⁶⁵⁴ BAIGNET, Michael, LEIGH, Richard *et. al.*, *El enigma sagrado*, Madrid, Martínez Roca, 2009.

por otra, como receptáculo de la sangre de Cristo, es decir, el útero de la Magdalena embarazada. De la obra de 1998 escrita por Picknett y Prince, *La revelación de los templarios* (*Templar Revelation*), a las cualidades de la Magdalena ya mencionadas, se añade la consideración de la mujer de Magdala como prostituta sagrada y sacerdotisa pagana, siendo el estatus de la Magdalena lo que dota a Jesús, a través del matrimonio, de la categoría real.⁶⁵⁵ En relación a la obra de Margaret Starbird, *María Magdalena y el Santo Grial* (*The Woman with the Alabaster Jar: Mary Magdalene and the Holy Grail*),⁶⁵⁶ Calvert-Koyzis señala el énfasis que se hace en la leyenda del siglo XIV por la que María Magdalena, mujer sagrada del Templo de la Diosa, tras quedar embarazada y producirse la crucifixión, llevó al sur de Francia la descendencia de Jesús. Starbird, para fundamentar la teoría del matrimonio de Jesús, acude, al igual que el resto de autores mencionados, al *Evangelio de Felipe*.⁶⁵⁷

La existencia de numerosas obras que, previamente a *El Código Da Vinci*, habían tratado el tema, no es obviado por el escritor de la novela, quien introduce en su narrativa –como se acaba de mostrar– la referencia a otros textos para demostrar a Sophie que su relato ha sido también fundamentado por otros. ¿Qué sucede, entonces, para que una novela que en su propio seno incluye referencias a obras que apuntan en la misma dirección, se convierta en un auténtico fenómeno y sea entendido por parte del público como una revelación? Philip Jenkins señala una posible respuesta a este interrogante:

«Como he dicho, *El Código Da Vinci* no es el primer libro que incluye argumentos radicales como ese, no es ni siquiera el número cien. (...) Muchos escritores también han explorado la idea de un Jesús que sobrevive a la crucifixión. Oh, y la idea de Jesús casándose con María Magdalena es otro cliché. (...) Cada generación necesita reconstruir el primer cristianismo a su modo, y lo hace. No resulta sorprendente, que el “descubrimiento” del Jesús casado coincida cuidadosamente con el furor en la Iglesia Católica sobre temas relacionados con el celibato y las reclamaciones de las mujeres para el liderazgo. (...) Me encantaría que las editoriales volvieran a publicar trabajos clásicos de especulación sobre Jesús y la primera iglesia escritos cien años antes por George Moore, Frank Harris, Robert Graves, y otros. (...) La gente se sorprendería de lo poco que hay nuevo bajo el sol».⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ PICKNETT, Lynn y PRINCE, Clive, *La revelación de los templarios*, Madrid, Martínez Roca, 2006.

⁶⁵⁶ STARBIRD, Margaret, *María Magdalena y el Santo Grial*, Barcelona, Planeta, 2005.

⁶⁵⁷ CALVERT-KOYZIS, Nancy, «Re-sexualizing the Magdalene: Dan Brown's Misuse of Early Christian Documents in *The Da Vinci Code*», *The Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 12, nº 1, 2006, s.p., disponible en <https://goo.gl/YsyqE> [Última consulta: 02/03/2017]. Respecto a la configuración de María Magdalena en las obras de Starbird véase también BEAVIS, Mary A., «From *Holy Grail* to *The Lost Gospel*: Margaret Starbird and Mary Magdalene Scholarship», *The Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 27, nº 3, 2015, pp. 236-249.

⁶⁵⁸ BURNSTEIN, Dan, «The Greatest Exaggerations Ever Told: A Critique of the 'New' Interpretations of the Gnostic Gospels. An interview with Philip Jenkins», en BURNSTEIN, Dan y KEIJZER, Arne J. (eds.), *op. cit.*, pp. 120-124.

Dan Burnstein, quien se declara fan del libro de Brown y admite que, tras la lectura de la novela, se sorprendió al averiguar que existían numerosas obras –tanto académicas como de ficción– previamente publicadas, también aporta una explicación al éxito que *El Código Da Vinci* ha tenido:

«En estos tiempos de gran incertidumbre, nuevos aires religiosos y espirituales soplan poderosamente alrededor del mundo. La experiencia de vivir en el siglo XXI supone para muchas personas la apariencia de la ausencia de un Dios justo y del amor. Por un lado, vivimos en un mundo donde suceden cosas terribles (...). Al mismo tiempo, nuestro mundo ha generado grandes avances en cuestión de bienestar. (...) Y ha roto con casi todas las barreras y tabús. (...) Frente a estas contradicciones, diferentes respuestas religiosas y espirituales han surgido. Las creencias religiosas tradicionales se han reforzado (...). Pero mientras la ortodoxia gana adeptos, nuevas religiones y nuevas guías espirituales de todo tipo demuestran su atractivo. Se estima que doscientas nuevas religiones se crean en América cada año. En nuestra cultura popular, esta nueva religiosidad se refleja en un continuo que va desde Mel Gibson (...) a Dan Brown».⁶⁵⁹

La cuestión de las nuevas religiosidades, o de las renovaciones en el seno de las tradicionales, aparece asimismo en la propia película, cuando, al final de la trama, siendo ya Sophie conocedora de su árbol genealógico, pregunta a Langdon qué debe hacer conociendo la verdad. Éste responde que la gran cuestión es si, la heredera de Jesús y María Magdalena, debe destruir la fe o renovarla. Robert A. Davis, en su estudio sobre la obra de Brown, indica que el libro del protagonista de la trama, titulado *Symbols of the Lost Sacred Feminine*, está en plena conexión con el movimiento *New Age*. Este término, calificado por Davis de «flexible», es definido como un «amplio abanico de filosofías y espiritualidades» que sospechan de todo lo dogmático y jerárquico en torno a la religiosidad, encontrando en el tema de lo femenino sagrado un punto central sobre el que reflexionar.⁶⁶⁰ Y, precisamente, las obras de Brown y Howard sitúan en el centro de esta temática a María Magdalena, trasladando de esta forma el interés en dicho personaje que, dentro del mundo académico, existía desde hacía tiempo –tómense como ejemplos todas las obras citadas en el bloque de la presente investigación dedicado a las fuentes– a un público mucho más amplio que el de los círculos universitarios.

Con todo lo dicho a lo largo de este capítulo, se puede afirmar que el personaje de María Magdalena juega un papel central en la cultura del siglo XXI que deriva, principalmente, de su versatilidad a la hora de ser construida. Así, en *El código Da Vinci*,

⁶⁵⁹ BURSTEIN, Dan, «Our Fascination with Mary Magdalene: Confessions of a *Da Vinci Code* Fan», en BURSTEIN, Dan y KEIJZER, Arne J. (eds.), *op. cit.*, pp. 11-13.

⁶⁶⁰ DAVIS, Robert A., «The Works of the Female Mary Magdalene and the Return of the Goddess», en BOWERS, Bradley (ed.), *The Da Vinci Code in the Academy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 1-10.

este personaje mítico se desprende de su caracterización como pecadora para convertirse en esposa y madre de la descendencia de Jesús. Con este tipo de afirmaciones, además de otras que pueden ser entendidas como un ataque a la Iglesia y a algunos sectores asociados a la misma, como el *Opus Dei*, tanto la novela de Dan Brown, *best seller* internacional y fenómeno de masas, como el film de Ron Howard, han supuesto un fenómeno de moda que ha conllevado una gran cantidad de ingresos derivados de las numerosas publicaciones relacionadas con la novela –ya sea para apoyar las teorías planteadas como para rechazarlas– así como de los itinerarios turísticos realizados en París para recorrer los lugares que en la novela de Brown se incluyen. Así, María Magdalena se convierte en un ataque frente a la Iglesia a la vez que en una fuente de recursos económicos.⁶⁶¹

Si bien determinados aspectos de la Magdalena que aparecen en la película de Ron Howard ya se habían mostrado en otras manifestaciones estudiadas en esta investigación, hay un aspecto que conviene resaltar y relacionar con una cuestión anteriormente planteada: la descendencia de Jesús. Este tema, central en *El Código Da Vinci*, aparece también en el cómic previamente analizado *The Magdalena*, del que tan sólo se había tratado la faceta de María Magdalena en relación al mundo de los vampiros. Conviene, ahora sí, ahondar más en lo que el cómic plantea ya que, como se verá, no dista mucho de lo expresado por Brown y Howard. En este sentido, en el cómic, al tiempo que se desarrolla la trama de la Magdalena como cazadora de vampiros, se explica también su propia historia [fig.423].



Fig.423.

⁶⁶¹ Son numerosas las publicaciones que aparecieron alrededor de la obra de Brown, señalándose a continuación tan sólo algunas de ellas, a las que hay que añadir la obra ya citada a cargo de Dan Burnstein. EHRMAN, Bart D., *Truth and Fiction in the Da Vinci Code: A Historian Reveals What We Really Know About Jesus, Mary Magdalene and Constantine*, Oxford, Oxford University Press, 2004; WITHERINGTON III, Ben, *The Gospel Code: Novel Claims About Jesus, Magdalene and Da Vinci*, Downers Grove, Inter Varsity Press, 2004; OLSON, Carl E. y MIESEL, Sandra, *The Da Vinci Hoax: Exposing the Errors in the Da Vinci Code*, San Francisco, Ignatius Press, 2004; CAÑÓN, Paula y SCHINDLER, M. Eugenia (eds.), *¿Verdad o ficción? Los especialistas responden acerca del Código Da Vinci*, Madrid, Lumen-Edibesa, 2004.

Así, se explica que esta mujer no sólo fue la pecadora arrepentida, sino que obtuvo un don especial de Jesús «y todas sus descendientes tienen ese don», que no es otro que la capacidad de conocer los pecados para así otorgar la redención. Sus herederas, conocidas como Magdalenas, han hecho uso el don recibido para ayudar al Vaticano a lo largo de los siglos, como en 1945, cuando «la Magdalena fue enviada a Alemania, y se enfrentó a Hitler. (...) Nuestra Magdalena expulsó al diablo, y mostró a Hitler el error de su camino, y se arrodilló y se arrepintió ante ella».⁶⁶² La historia de la Magdalena está siendo contada por un cardenal del Vaticano a un joven cura que, sorprendido, indica que «en la Biblia no se habla de que María Magdalena tuviera una hija». La conversación entre ambos continúa del siguiente modo:

«-Cardenal: «Ah, pero tampoco se menciona que no la tuviera. Al fin y al cabo, no era una persona especialmente importante, y se estaban produciendo tantos acontecimientos destacables en aquella época... ¡Y además, era una prostituta! Probablemente diera a luz a varios hijos, sin embargo el don sólo se transmite a la primogénita, que, sorprendentemente, siempre es una mujer».

-Cura: «¿Ha habido una Magdalena siempre desde entonces?»

-Cardenal: «Oh, no, no. Los descendientes de María Magdalena se perdieron en el anonimato durante más de mil años, hasta el año 1253, cuando un convento francés observó que una de sus protegidas, una joven que afirmaba ser descendiente de María Magdalena, estaba dotada de notables habilidades».

-Cura: «Arianne de la Croix».

-Cardenal: «Pues sí, ése era su nombre, pero ¿cómo puede saberlo? Afirmó no saber nada de la Magdalena».

-Cura: «No... Bueno, yo no... Estaba en la carta... (...) La encontré escondida con las reliquias. Iba dirigida a ella, a Arianne, por su madre Mireille de la Croix, en el año 1239. Eso es lo que me perturbó... por lo que tuve que verle. Verá, lo que dice esta carta, si lo que dice es verdad... lo de las reliquias y la Magdalena, es... bueno ¡eso podría llevar a la destrucción de la Santa Iglesia!».⁶⁶³

Avanzada la trama, se retoma la historia de María Magdalena, pero en este caso ya no contada por un miembro de la institución eclesiástica, sino a partir de la carta que el cura ha encontrado. Se trata de la misiva que Mireille de la Croix escribió, en la Francia del siglo XIII, a su hija Arianne. Con la lectura de la misma, se desvela la preocupación que siente el cura por el peligro que supone la verdadera historia de María Magdalena. La carta, fechada en la Francia de 1244, indica que todo comienza con un joven llamado Jesús, que «no era un hijo de Dios, sino un hombre. Un profeta y rey, pero no una divinidad». Con este punto de partida, se explica su linaje real y su matrimonio con María,

⁶⁶² BENITEZ, Joe, WOHL, David *et. al.*, *op. cit.*, vol. 1, p. 13. La relación entre personajes vinculados al mundo bíblico y el tema nazi no es una novedad, siendo diversos los cómics que presentan esta temática. Véase por ejemplo: HUNTER, Ira y SHELTON, Joel, *Zombie Jesus vs. Robot Hitler*, Victoria, 13 Flames Empire, 2008 y PETERSON, Eric y NICOLLE, Ethan, *Jesus Christ: In the Name of the Gun*, s.l., Bad Karma Productions, 2009.

⁶⁶³ BENITEZ, Joe, WOHL, David *et. al.*, *op. cit.*, vol. 1, p. 14.

«de la casa de Benjamín, descendiente de Saúl, primer rey de los hebreos».⁶⁶⁴ Tras la muerte de Jesús, comienza la historia de María:

«María se llevó el cuerpo y lo enterró con honores, contando un embuste sobre ángeles y resurrecciones. ¿Quién podría prever el resultado de tal invento? María huyó a Egipto donde dio a luz a su única hija, Sara, de quien descendemos. Los judíos eran aislacionistas, pero Jesús abrazó a todos los pueblos, credos y razas, y los animó a unirse a su adoración de Dios, de la paz y del amor y la tolerancia. Valoraba por igual a hombres y mujeres. Su primera y principal discípula era su esposa, María Magdalena, apóstol de los apóstoles. Mientras hombres sedientos de poder se aprovecharon de la situación, de la fama de Jesús entre el pueblo, una perversa burla de la Iglesia surgió por ansia de poder, siguiendo las enseñanzas de Jesús. Toda mención a sus discípulas femeninas fue eliminada. Al pasar los años y esfumarse los recuerdos, hubo rumores infundados de que María fue una puta, para desacreditar nuestra estirpe, por si reaparecíamos».⁶⁶⁵ [fig. 424].



Fig.424.

Nótese la gran cantidad de similitudes con las obras de Dan Brown y Ron Howard: Jesús no era una divinidad, sino el heredero de la casa de David, por lo que pertenecía a la realeza, al igual que la Magdalena, procedente de la casa de Benjamín. Ambos, como matrimonio, engendraron a Sara, que nacería tras el retiro de María Magdalena a Francia a raíz de la muerte de Jesús en el caso de la película de Ron Howard, a Egipto según lo dicho en el cómic. Asimismo, se dan coincidencias en la concepción de la institución eclesiástica: ésta, en su deseo de albergar todo el poder, difamó a María Magdalena tachándola de prostituta, en un intento de borrar su papel de discípula predilecta. Además, tanto en *El Código Da Vinci* como en el cómic, se entiende la actitud de Jesús como igualitaria hacia hombres y mujeres, indicando que María Magdalena, además de su esposa, fue la primera apóstol. De este modo, la Magdalena que lucha contra

⁶⁶⁴ BENITEZ, Joe, WOHL, David *et. al.*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 68-69.

⁶⁶⁵ *Idem.*

los vampiros es una heredera, no en el sentido figurado de adquirir características del personaje mítico, sino una heredera por línea sanguínea de la Magdalena original.⁶⁶⁶ En el film de Howard, Sophie también es una heredera de sangre de la Magdalena, al igual que en la serie *Chrono Crusade*, Rosette aparecía como heredera de los poderes de la Magdalena original. En el caso del film de Ferrara, sin entrar en cuestiones de descendencias, sí que se insinuaba que Jesús y María Magdalena fueron un matrimonio, aspecto que es sutil en el film pero explícito en las declaraciones del director previamente citadas.

No obstante el giro planteado en las obras de Brown y Howard, en las que se otorga tal protagonismo e importancia a María Magdalena y su papel en el primer cristianismo, como máxima autoridad y continuadora de la obra de Jesús, su construcción no deja de estar contaminada por prejuicios androcéntricos. Efectivamente, se alude a su papel como apóstol de los apóstoles pero, por el contrario, en ningún momento se explica cuál fue su tarea evangelizadora ni su rol como continuadora de la misión de la que formaba parte, sino que el énfasis recae en su papel como simple contenedor para la sangre de Jesús en forma de embrión. Así, aunque despojada de la atadura de la prostitución y el pecado, no deja de ser una figura construida a partir de una concepción sexista, dado que deja de ser prostituta para ser esposa y madre y, de este modo, la sexualidad se muestra como un elemento indisociable a la hora de construir a la mítica mujer de Magdala. Al mismo tiempo, la función de la mujer y su importancia recae, no en sus tareas apostólicas, sino en su función maternal. Por lo tanto, con este tipo de construcciones, realizadas no sólo por Brown y Howard, sino también por sus predecesores, como Starbird o Baignet, María Magdalena adquiere importancia, ya no por ser la pecadora que se ha arrepentido, sino por su capacidad de otorgar descendencia a Jesús, es decir, por su capacidad reproductiva, un aspecto que es frecuente en las concepciones machistas sobre las mujeres.⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Lesa Bellevie apunta otra obra en la que se plantea esta misma cuestión de las descendientes de Jesús y María Magdalena en el mundo contemporáneo. Se trata del capítulo «Anamnesis» de la serie creada por Chris Carter *Millenium* (temporada 2, capítulo 19, 17 abril 1998). Tras visualizar el capítulo, efectivamente se plantea la existencia de descendientes del matrimonio mítico que, en el caso concreto de este capítulo, es una adolescente que tiene visiones de la santa al tiempo que es capaz de recitar, sin saber de dónde proceden, extensos fragmentos de los textos apócrifos. BELLEVIE, Lesa, «The Saint as Pop Star. The Mary Magdalene Effect in Popular Culture», p. 266.

⁶⁶⁷ En esta línea interpretativa se mantiene también Nancy Calvert-Koyzis, quien hace una crítica a los planteamientos de Margaret Starbird por caer en el mismo prejuicio machista que ella pretende eliminar declarándose feminista, CALVERT-KOYZIS, Nancy, «Re-sexualizing the Magdalene: Dan Brown's Misuse of Early Christian Documents in *The Da Vinci Code*», s.p. Una postura similar se plantea en STICHELE, Caroline, «Mary Magdalene in Motion», pp. 91-104, indicando que en *El Código Da Vinci*, María

Otra película en la que se trata la relación sexual entre Jesús y María Magdalena es *El Discípulo* (2010), dirigida por Emilio Ruiz Barrachina. Sin embargo, en este caso, la construcción que se hace de María Magdalena no está encaminada a deificarla ni a convertirla en madre de los descendientes de Jesús. El film se inicia con la siguiente advertencia: «Desde 1768, más de 350 historiadores avalan la siguiente visión sobre Jesús. El guion de esta película está basado en dichos estudios, y ha sido escrito bajo la supervisión de Antonio Piñero, catedrático de la “Universidad Complutense de Madrid”». Con esta premisa, se niega la divinidad de Jesús, al que se convierte en un líder espiritual y revolucionario. En este contexto, María Magdalena sigue siendo construida como una prostituta a la que María, madre de Jesús, contrata para que enamore a su hijo y le aleje de la lucha revolucionaria. La escena en la que la madre de Jesús contacta con la Magdalena y ésta acepta la bolsa de monedas, constituye la primera aparición de la mítica mujer de Magdala [fig.425].



Fig.425.

El encargo se hace efectivo durante las Bodas de Caná, cuando un Jesús completamente borracho es cortejado por la mujer en una escena que se cierra con un plano de la luna llena funcionando a modo de elipsis [fig.426]. A continuación, Jesús, tras su retiro en el desierto, salva a la Magdalena de morir lapidada [fig.427]. Desde entonces, entre ellos, aunque hay momentos de tensión sexual, no se volverá a producir ningún contacto íntimo [fig.428]. Las escenas de la vida de Jesús se alternan con la historia de la escritura de los evangelios, ya que es Lucas el narrador de la historia que, al mismo tiempo, redacta en su evangelio. En esas escenas, Juan recrimina al evangelista que ni él, ni Marcos ni Mateo, fueron discípulos de Jesús, sino de Pablo de Tarso y que, por tanto,

Magdalena es un personaje silente, nada dicho por ella se incluye, ya que es considerada como un personaje del que hablar pero al que no se le otorga voz propia. Por el contrario, Lesa Bellevie, considera que en la obra de Brown, María Magdalena es mucho más que esposa y madre, ya que «al tiempo que Jesús se hace más humano por estar casado, María Magdalena es elevada a deidad», una deificación del personaje que, según apunta Bellevie, cuenta con precedentes en obras como la de WALKER, Barbara, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row, 1983. Véase BELLEVIE, Lesa, «The Saint as Pop Star. The Mary Magdalene Effect in Popular Culture», pp. 262-263.

no tienen la capacidad de hacer descripciones fieles. Por lo tanto, el film plantea una mirada alternativa a la vida de Jesús pero mantiene las concepciones tradicionales sobre la Magdalena.



Fig.426.



Fig.427.



Fig.428.

5.2.6. María Magdalena en la música Pop: «Judas» y «Bloody Mary» de Lady Gaga (2011)

Entre los nuevos formatos a los que se traslada el mito de María Magdalena se encuentra el videoclip. Lady Gaga, en el año 2011, saca a la luz su álbum *Born This Way*, en el que dos de las canciones tienen como protagonista a María Magdalena: «Judas» y «Bloody Mary». A continuación, se analizan los distintos elementos a los que recurre Lady Gaga para crear a su propia Magdalena y, posteriormente, se hace una aproximación al significado que tiene el personaje en la trayectoria de esta artista que, muy a menudo, aparece asociada a la transgresión.

Los primeros planos del vídeo «Judas» muestran a una banda de moteros en la carretera, destacando entre ellos la larga cabellera rubia de la mujer que les acompaña [fig.429]. A continuación, su figura se continúa elaborando por el gesto de arrodillarse ante Jesús para, luego, lavar sus pies y los de Judas, los dos protagonistas masculinos de la trama [fig.430,431]. La letra de la canción conecta con las imágenes: «cuando él viene hacia mí estoy preparada. Lavaré sus pies con mis cabellos si los necesita». Tanto el recurso a la larga cabellera como al gesto de arrodillarse tienen un origen común ya visto en gran parte de las obras analizadas a lo largo de esta investigación: la confusión de María Magdalena con la pecadora de Lucas (7,36-38). En esta primera parte se incluye también otro rasgo caracterizador de la Magdalena que también pertenece a su tradición: la relación amorosa con Jesús y con Judas, cuestión que es enfatizada por la letra de la canción: «Estoy enamorada de Judas», «Sigo enamorada de Judas», «Jesús es mi virtud y Judas es el demonio al que me aferro» [fig.432,433,434]. El uso de tradiciones para caracterizar a la Magdalena de Gaga no termina ahí, ya que se recurre también a su vertiente de prostituta cuando la artista entona las siguientes palabras: «En el sentido más

bíblico, estoy más allá del arrepentimiento. Famosa furcia, prostituta que vomita su mente». El vídeo, que durante todo el metraje sitúa el conflicto sentimental de la protagonista en un ambiente de peleas en el bar *Electric Chapel*, termina con una Magdalena que muere tras ser lapidada por la multitud, haciéndose así alusión a otra de las vertientes tradicionales de la Magdalena en su (con) fusión con la mujer adúltera que, en este caso, no es salvada [fig.435,436].



Fig.430.



Fig.431.



Fig.432.



Fig.433.



Fig.434.

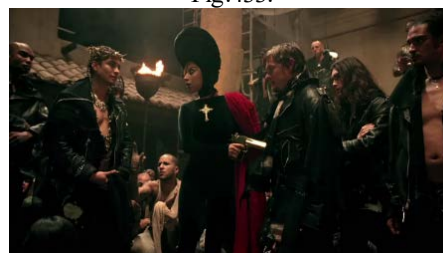


Fig.435.



Fig.436.



Fig.437.

El mismo álbum incluye el tema «Bloody Mary», en donde el personaje principal es, de nuevo, María Magdalena. En este caso, las referencias al personaje mítico utilizadas por Lady Gaga no residen tanto en la visualidad como en la letra de la canción, en la que se hace alusión a la relación amorosa entre Jesús y la Magdalena y a la faceta de bailarina de esta última:

«El amor es sólo una historia que quizá probemos. Y cuando te hayas ido, les diré que mi religión eres tú. Cuando Poncio venga a matar al rey en su trono, estaré lista para sus piedras. Bailaré, Bailaré, Bailaré. Con mis manos, manos, manos. Sobre mi

cabeza, cabeza, cabeza. Como Jesús dijo. Voy a bailar, bailar, bailar. Con mis manos, manos, manos, sobre mi cabeza. Bailemos juntos, perdónalo antes de que muera porque. No voy a llorar por ti. No voy a crucificar las cosas que haces. No voy a llorar por ti, ves. Cuando te hayas ido, seguiré siendo María Sangrienta».

Lady Gaga hace referencia también al viaje a Francia de la Magdalena: «Esperaré en las cimas montañosas del frío París, porque no voy a morir sola», retomando varias veces más el estribillo y su alusión al baile. Al igual que en «Judas», se presenta, como uno de los temas centrales, la relación entre María Magdalena y Jesús. En este caso, la letra se enfoca desde la perspectiva de la mujer tras la muerte de Jesús y sus sentimientos al respecto, debatiéndose entre el enfado por ser abandonada y el perdón. Junto a ello, destaca la breve alusión que realiza a su estancia en Francia y la letra del estribillo, en donde indica, reiterativamente, su intención de bailar. De esta forma, se evidencia cómo, en ambos temas, Lady Gaga recicla elementos propios de la tradición cultural de María Magdalena: el largo cabello, la unción, su relación amorosa con Jesús y con Judas, ser víctima de una lapidación, la leyenda del viaje a Francia tras la muerte de Jesús, su asociación con la música y la danza...

A diferencia de los largometrajes en los que estos elementos habían aparecido, en el caso de ambos videoclips dichos rasgos aparecen condensados y, en cierto modo, modificados de tal manera que, en una primera lectura, puede resultar débil la interpretación de los mismos desde una perspectiva de la cultura cristiana, especialmente en lo que refiere al vídeo «Bloody Mary». Sin embargo, al acudir a las declaraciones de la artista, se hace patente que la imagería cristiana y la mítica Magdalena son elementos centrales de ambas producciones. Para el caso de «Bloody Mary», en una entrevista realizada por Peter Robinson a Lady Gaga, ésta indica que:

«Creo que María Magdalena fue a la vez totalmente divina y totalmente humana. Ella tuvo que ser fuerte cuando Jesús cumplió la profecía de morir por los pecados del mundo, pero aun así ella tuvo que tener un momento de humanidad en el que estar molesta por tener que dejarlo marchar. Ella tuvo que ser una *superstar*, pero debió de llorar también».⁶⁶⁸

Por el contrario, en las distintas entrevistas consultadas respecto al vídeo «Judas», Lady Gaga no hace mención al personaje que utiliza para protagonizar dicho vídeo. Así se revela, por ejemplo, en la entrevista realizada en un especial para la MTV, en donde Gaga explica cuál fue su inspiración para escribir la canción:

«Tuve muchos exnovios que me traicionaron y en particular hubo uno que era fanático de *Judas Priest* y la canción, cuando empecé a componerla al principio, era

⁶⁶⁸ ROBINSON, Peter, «Lady Gaga, 'Born This Way' Exclusive Album First Listen», *NME*, 21 abril 2011, disponible en <https://goo.gl/xanPz9> [Última consulta 08/11/2016].

sobre un exnovio que me traicionó que le encantaba el heavy metal. Y cuando empecé a escribir la letra pensé en la definición bíblica de la palabra ‘Judas’, donde Judas es el traidor. Y cuando terminé la canción volví a pensarla para diseñar el vídeo y en ese momento me dije, en realidad, de la historia de Judas él no traicionó a Cristo. Él formó parte de una profecía y Jesús sabía que él lo iba a traicionar y todo fue parte del destino de su vida. Entonces pensé que una forma más bella y liberadora para transmitir el mensaje de la canción sería decir que mi exnovio me traicionó o tal persona en mi vida me acecha, pero yo los perdono y voy a seguir adelante para abrirle paso a lo bueno». ⁶⁶⁹

La presencia de Lady Gaga en las redes sociales es de utilidad para aproximarse a la concepción que ésta tiene de María Magdalena. Así, el 10 de mayo de 2016, cinco años después del lanzamiento de *Born This Way*, María Magdalena sigue presente en las declaraciones de la artista:

«María Magdalena lavó los pies de Cristo y fue protegida y amada por él. ¡Una prostituta! Alguien a quien la sociedad mira con vergüenza como si ella y su cuerpo fueran el basurero de un hombre. Él la amó y no la juzgó. Él la dejó llorar sobre él y secar sus pies con los cabellos de una ramera. Nosotros no somos solo “celebridades”, somos seres humanos y pecadores, hijos, y nuestras vidas no están vacías de valores porque luchamos. Nosotros somos igualmente perdonados como nuestros prójimos. Dios no cambia según tendencias, y su perdón no hace distinción entre creyentes». ⁶⁷⁰



En consecuencia, si a los elementos que utiliza Lady Gaga en sus vídeos se unen sus declaraciones, se puede afirmar que la artista entiende a María Magdalena en su faceta mítica de prostituta perdonada con Jesús, con el que mantiene una relación amorosa. Además, en una de sus declaraciones citadas, indica, en la misma línea que se mostraba en la novela de Brown y el film de Howard, la condición humana y divina del personaje, entroncando así con la tendencia de lo sagrado femenino en relación a María Magdalena. En definitiva, la construcción de María Magdalena en el álbum *Born This Way* se efectúa reciclando y fusionando elementos propios de la tradición cultural de este personaje

⁶⁶⁹ MTV Meets Lady Gaga, junio 2011, disponible en <https://goo.gl/g9aLSm>. Son más las entrevistas en las que Gaga insiste en la misma idea, véase por ejemplo *Lady Gaga On the Record with Fuse*, 2011, disponible en <https://goo.gl/DS9yB8> y *The Scorpion Show*, febrero 2011, disponible en <https://goo.gl/cmCydb>. En otros casos, la cantante indica que «Judas» tiene como tema central su fe y su propia lucha interna, véase *Lady Gaga on Daybreak Interview*, 2011, disponible en <https://goo.gl/6epKPg> [Última consulta 28/02/2017].

⁶⁷⁰ <https://twitter.com/ladygaga> 10/05/2016. [Última consulta 02/03/2017].

mítico. A pesar de ello, la obra de Lady Gaga no quedó ausente de polémica, especialmente el vídeo «Judas». Si bien, tal y como se ha visto, Lady Gaga, en las distintas entrevistas que proporciona respecto a este videoclip, no hace referencia alguna a María Magdalena, resulta factible entender que la elección de este personaje responde a lo idóneo del mismo dada la coyuntura de una época en la que el personaje funciona como reclamo publicitario.

Por lo tanto, se trata de una reutilización de temas clásicos en los medios de masas sin «una fidelidad absoluta a los modelos sino más bien de citas permanentes, a veces caprichosas, a menudo eficientes».⁶⁷¹ En este caso, María Magdalena es esa cita caprichosa y eficiente, con la que se logra, una vez más, atraer la atención no sólo del público en general sino también de determinados grupos religiosos. En un principio, se anunció que el vídeo sería estrenado coincidiendo con el inicio de la Semana Santa. La *Catholic League For Religious and Civil Rights* de los Estados Unidos respondió rápidamente ante ello. Este grupo, que entre sus distintas misiones tiene la de actuar «cuando los católicos son víctimas de una imagen intolerante por parte de los medios de comunicación», elaborando «comunicados para atraer la atención del público» y alentando «boicot contra los patrocinadores», expresó que:

«En su vídeo *Judas*, Lady Gaga juega a la ligera con la iconografía católica, y genera diversas declaraciones desfavorables, pero por lo general se mueve sobre las fronteras sin llegar a cruzarlas. Quizás esto se deba a que el vídeo es un desastre. Incoherente, deja al espectador más perplejo que conmovido».⁶⁷²

Tanto Lady Gaga como la co-directora del vídeo, Laurieann Gibson, ofrecieron distintas entrevistas en las que afirmaban que «Judas» no suponía un ataque contra las creencias ni la religión, indicando Gaga que «el único elemento controvertido del vídeo es que lleva puesto, en un mismo fotograma, Christian Lacroix y Chanel», además de afirmar que ella es una creyente que adora el arte sacro.⁶⁷³ A los comentarios de Gaga, L. Gibson añade que el vídeo no trata un tema religioso, sino que la intencionalidad del mismo es colaborar en que la gente piense en sus propias vidas, ya que todo el mundo

⁶⁷¹ DURÁ GRIMALT, Raúl, «Remodelación de los temas clásicos en los medios de masas», *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo II, n° 4, 1989, p. 303. Un estudio previo de este tema puede consultarse en MONZÓN PERTEJO, Elena, «Judas de Lady Gaga. María Magdalena como reintento de provocación», *Cuadernos de Etnomusicología*, n° 3, 2013, pp. 50-66.

⁶⁷² DONOHUE, Bill, «Lady Gaga 'Judas' Video is a Mess», *Catholic League*, 5 mayo 2011, s.p., <https://goo.gl/tHKOol> [Última consulta 08/11/2016]. La misión del grupo puede consultarse en <https://goo.gl/cOCdq5> En el siguiente enlace puede verse una entrevista realizada en la cadena Fox a Bill Donohue: <https://goo.gl/AfAMXu> [Última consulta 22/09/2016].

⁶⁷³ VENA, Jocelyn, «Lady Gaga Says 'Judas' isn't 'an Attack on Religion'», *MTV News*, 5 mayo 2011, disponible en <https://goo.gl/eqCdtJ> [Última consulta 22/09/2016].

tiene un Judas en su propia historia personal.⁶⁷⁴ En otra entrevista se deja de lado, una vez más, al personaje de la Magdalena para centrar la atención en el tema de la traición, intentando alejar del contenido cualquier cuestión religiosa: «Yo lo veo como una declaración social. Como una declaración cultural. Es una metáfora. No está hecho para ser una lección bíblica».⁶⁷⁵

Al igual que la reiteración en los elementos para construir a María Magdalena no suponen, como se ha demostrado, una novedad, las controvertidas relaciones entre videoclip y religión también cuentan con toda una tradición anterior a Lady Gaga. De hecho, la propia artista se vio rodeada de escándalos con el estreno de su vídeo «Alejandro» donde, vestida como una religiosa, mantiene diversas poses eróticas con un grupo de hombres. Antes de Lady Gaga, Madonna también tuvo en su trayectoria distintas confrontaciones con los grupos religiosos y las instituciones eclesíásticas a raíz de canciones como «*Like a Virgin*» (*Like a Virgin*, 1984) y «*Like a Prayer*» (*Like a Prayer*, 1989) o con su gira de 1990 *Blond Ambition Tour*, que sufrió el boicot auspiciado, entre otros, por el Vaticano. En consecuencia, la obra de Gaga se inserta en una doble tradición: por una parte, la de construir a María Magdalena con los elementos propios de su vertiente mítica; por otra, la de las problemáticas relaciones videoclip-religión.⁶⁷⁶ En definitiva, los dos vídeos de Gaga otorgan a María Magdalena un nuevo formato en el que se incluyen viejas referencias, anulándose así el carácter de transgresión, en lo que a la Magdalena se refiere, que se le suele adjudicar a las obras de esta artista.

5.3. La herencia de María Magdalena como denuncia de la opresión: *Las hermanas de la Magdalena* (Peter Mullan, 2002)

Para cerrar este capítulo dedicado a las producciones del siglo XXI, se vuelve atrás en el tiempo, en concreto a una película del año 2002. Se ha optado por incluir esta película al final de la sección por ser una de esas producciones en las que no es la figura de María Magdalena propiamente dicha la que se representa en el film, sino sus herencias.

⁶⁷⁴ VENA, Jocelyn, «Lady Gaga's 'Judas' Co-Director Explains Video's Religious Imagery», *MTV News*, 6 mayo 2011, disponible en <https://goo.gl/3XGl5B> [Última consulta 22/09/2016].

⁶⁷⁵ «Lady Gaga on "Judas" Video: "It's Not a Biblical Lesson"», *Enews*, 5 mayo 2011, disponible en <https://goo.gl/jnS4ZV> [Última consulta 08/11/2016].

⁶⁷⁶ En referencia a Madonna véase JULES-ROSETTE, Bennetta, *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image*, Urbana, University of Illinois Press, 2007, p. 256. Un estudio sobre las relaciones entre el videoclip y la imagería religiosa se encuentra en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan A., «Medios de masas e iconografía: la 'imagen' religiosa al servicio del videoclip», *Boletín de Arte*, nº 13-14, 1992-1993, pp. 369-390.

Las hermanas de la Magdalena (The Magdalene Sisters), del director escocés Peter Mullan, es el film objeto de análisis de este apartado. Esta producción contiene una visión doble de María Magdalena: por una parte, ofrece una construcción del personaje a partir de la concepción que de su figura tiene una de las protagonistas; por otra, se muestra cómo, aún en la década de 1960, algunos de los elementos más misóginos de la construcción de la mujer de Magdala eran empleados para calificar determinados comportamientos de las mujeres y, al mismo tiempo, como modelo ejemplarizante para erradicar las conductas consideradas como no aceptables en el seno de una sociedad católica como la irlandesa.

La película, basada en hechos reales, sitúa la acción en la Irlanda de 1964. La trama arranca con la presentación de las tres protagonistas principales, mostrando la circunstancia por la que terminan encerradas en los hospicios de las hermanas de la Magdalena. La estancia de las chicas que ingresaban en la institución era indefinida, habiendo mujeres que permanecían allí más de cuarenta años. La primera en ser presentada es Margaret, una joven violada por su primo que, en lugar de ser tratada como la víctima, es considerada como la culpable y, en consecuencia, internada en la institución. Bernadette, huérfana que vive en un hospicio, es llevada al reformatorio tras ser vista coqueteando con unos chicos de su edad. Por último se encuentra Rose, una joven a la que arrebatan a su niño recién nacido, siendo internada por sus propios padres debido a que lo ha concebido fuera del matrimonio. Al llegar al reformatorio, las jóvenes son recibidas por la hermana Bridget, encargada de la tutela de las jóvenes, quien explica la filosofía del centro: oración, limpieza y trabajo para que las mujeres caídas puedan regresar a Jesucristo. Para ilustrar dicha filosofía, se remite a la vida de la santa patrona de la institución:

«María Magdalena, santa patrona de los conventos de nuestra orden, era una pecadora de la peor especie que ofrecía su carne a los depravados y a los lujuriosos a cambio de dinero. La salvación sólo le llegó a través de la penitencia y la oración, privándose de los placeres de la carne, incluidos la comida y el sueño, y trabajando más allá de sus fuerzas para poder ofrecer su alma a dios y alcanzar las puertas del cielo y vivir la vida eterna».

Tras este discurso, la superiora examina a cada una de las muchachas adjudicándoles un apelativo: a Margaret, que había sido violada, la acusa de prostituta; a Bernadette de tentadora y a Rose le cambia el nombre por el de Patricia, iniciando así la anulación de su personalidad. Tras una serie de secuencias en las que se muestran los abusos que sufren las chicas, Bernadette acude al despacho de la hermana Bridget para reclamar su libertad

aludiendo a que ella nunca ha estado con un hombre. La superiora, con gran dureza, indica que no es necesario que eso haya sucedido, ya que está segura de que a ella le gustaría y que los hombres, como pecadores, necesitan ser salvados de sí mismos y, por tanto, hay que eliminar la tentación que una chica como ella supone. En un primer intento de fuga, Bernadette es atrapada y como castigo le cortan el cabello violentamente, propinándole toda una serie de heridas en la cabeza y rostro. La hermana Bridget, una vez ejecutado el castigo, le obliga a mirarse en el espejo mientras le dice «ahora que nos hemos librado de tu vanidad y de tu arrogancia eres libre, libre para elegir entre el bien y el mal» [fig.437,438].



Fig.437.



Fig.438.

Tras sufrir las duras condiciones de la institución, Margaret logrará salir gracias a la ayuda de su hermano, mientras que Bernadette y Rose tendrán que fugarse. Ya fuera del asilo, Bernadette se encuentra con dos de las monjas que habían sido sus carceleras. La chica, que llevaba el pelo recogido, se lo suelta dirigiendo una dura mirada a las que le habían robado parte de la juventud [fig.439]. La película termina aportando una serie de datos: «Unas 30.000 mujeres estuvieron retenidas en los asilos de las Magdalenas en Irlanda. La última lavandería cerró en 1996».

La imagen de María Magdalena que transmite la superiora es la constituida por la misógina mentalidad eclesiástica oficializada a partir de la Edad Media: la prostituta que alcanza la salvación tras el arrepentimiento, la penitencia y la vida contemplativa. A estas muchachas se les adjudican distintos elementos que forman parte de mítica Magdalena: el pecado, el sexo y la tentación. Del mismo modo que en la ilustración del *Livre de la Passion* de finales del siglo XIV [fig.440], en la que una Magdalena arrepentida se corta el cabello, en las casas de las hermanas de la Magdalena, las chicas que no mantenían el comportamiento adecuado se veían sometidas a ese mismo castigo, como le sucede a Bernadette. En dicha ilustración, María Magdalena aparece con la cabeza agachada para, con unas tijeras, deshacerse de su larga melena. Con este gesto está renunciando a la belleza terrenal, de la que el cabello era una parte importante. Al igual que sucedía en la película de Herzog con Marie frente al espejo, la belleza es considerada como algo

nocivo, conectando con la tradición medieval por la que la belleza femenina era considerada como un arma del demonio: «*Mulier pulchra templum est aedificatum super cloacam*».⁶⁷⁷ La superiora considera que al cortar el cabello a la joven está expulsando de ella la vanidad. Así se retoma la antigua tradición que vincula el espejo, el cabello y la vanidad con la tentación y el pecado. Las palabras de la superiora acerca de la naturaleza pecadora del hombre y la necesidad de alejar las herramientas de la tentación –las mujeres–, coincide plenamente con las ideas plasmadas en el *Speculum Laicorum*, del siglo XIII, que consideraban a la mujer como

«la confusión del hombre, una bestia insaciable, una preocupación continua, una lucha incesante, la ruina diaria, un hogar de tempestades y un obstáculo para la devoción; su compañía ha de evitarse por tres motivos: tiende una trampa a los hombres, los poluciona y les roba su propiedad y su fuerza».⁶⁷⁸



Fig.439.

Fig.440. «María Magdalena cortándose el cabello», *Livre de la Passion*, finales s. XIV, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Ciudad del Vaticano.



Como se mostraba en el capítulo dedicado al cine silente, en las representaciones medievales del pecado original, la serpiente adoptaba la anatomía femenina. Lo mismo sucedía en las obras ya mostradas de Franz Von Stuck, en las que la representación del pecado se hace por medio de una mujer con el cuerpo rodeado por una serpiente. Asimismo, Scorsese utiliza la voz de la Magdalena para hacer hablar a la serpiente que tienta a Jesús en el desierto. La lujuria fue también considerada como un vicio particularmente femenino y como un peligro para el hombre. En una escultura de la portada de la Abadía de San Pedro de Moissac, aparece una mujer que está sufriendo el ataque a sus pechos y genitales por parte de serpientes, y a su boca por sapos [fig.441]. En

⁶⁷⁷ BROMIARDUS, Johannes, «Pulchritudo», *Summa Praedicatorum*, s.l., s.p., 1586, vol. II, cap. XIII, p. 280, disponible en <https://goo.gl/J8NwUO> [Última consulta 29/12/2016].

⁶⁷⁸ WELTER, Jean Th., *Speculum Laicorum*, París, A. Picard, 1914 (siglo XIII), citado en HASKINS, Susan, *op. cit.*, p. 176.

un relieve de la Sainte Croix de Burdeos, la mujer lujuriosa también sufre los mordiscos en sus pechos como castigo [fig.442].



Fig.441. «Lujuria», escultura del portal de la Abadía de San Pedro de Moissac, 1120-1135.



Fig.442. Relieve de la Iglesia de la Sainte Croix, Burdeos, siglo XII.

La representación de la lujuria en la Edad Media se hizo, como demuestran estas imágenes, a través de figuras femeninas que sufrían todo tipo de penas en el infierno. En siglos posteriores, la Lujuria continuó asociada a la imagen de la mujer, como sucede, por ejemplo, en la literatura del Siglo de Oro español, tanto en autos sacramentales como en las comedias, donde, además de asociada a las mujeres, aparece también vinculada con lujosos ropajes, perfumes y peinados artificiosamente elaborados.⁶⁷⁹ Esta asociación se remonta a la *Psychomachia* de Prudencio, obra de gran popularidad y difusión durante los siglos medievales. En el *Summa Praedicatorum*, recopilación de prédicas realizadas en el siglo XIV, se pone a María Magdalena como ejemplo de Lujuria. La Magdalena, como representante de todas las mujeres y participante del pecado sexual, en su asociación a la pecadora de Lucas, queda vinculada también a este vicio.⁶⁸⁰ Por lo tanto, María Magdalena, en el film de Peter Mullan, sigue siendo entendida como la prostituta arrepentida que se ofrece a las mujeres que, consideradas como caídas por una ideología religiosa extremadamente sexista, son internadas en estos centros. De este modo, se hace patente cómo en la segunda mitad del siglo XX chocaban frontalmente dos situaciones totalmente enfrentadas: los movimientos de liberación de la mujer —que Bernadette ejemplifica en su gesto de soltarse el cabello— y su polo opuesto en este tipo de

⁶⁷⁹ Para un análisis de la representación de la Lujuria en la literatura del Siglo de Oro véase KALLENDORF, Hilaire, «Vicios deleitosos: la Lujuria en la comedia», en BÈQUE, Alain y HERRÁN ALONSO, Emma (dir.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 919-920.

⁶⁸⁰ HASKINS, Susan, *op. cit.*, pp. 177-178.

instituciones que, como se ha visto en el capítulo dedicado al cine silente, tenían su origen en el Medievo.

La obra de Peter Mullan no es la única en mostrar lo sucedido en las lavanderías de la Magdalena que se difuminaban por toda Irlanda. De hecho, para crear a sus protagonistas, Mullan se inspira en los testimonios dados por reclusas de estas instituciones en el documental *Sex in a Cold Climate* (Steve Humphries, 1998). Concretamente, la escena del castigo a Bernadette está tomada de uno de los testimonios del documental, en donde se insiste en los profundos cortes que sufrían las jóvenes mientras les cortaban el cabello, así como la obligación de mirarse en el espejo insistiendo en la pérdida de su belleza. Un año después, en 1999, el programa *Sixty Minutes* de la cadena CBS dedicó uno de sus capítulos al mismo tema: «Magdalen Laundries: Women Confined in Convents». Con posterioridad al film de Mullan, aparecen otras producciones sobre la misma temática, como el documental de Steven O’Riordan *The Forgotten Maggies* (2009) o el film de Stephen Frears *Philomena* (2013), basado en la historia real de Philomena Lee recogida por Martin Sixsmith en su libro *The Lost Child of Philomena Lee*.⁶⁸¹ Este periodista retoma el tema de los niños robados en las casas de la Magdalena en el documental *Ireland’s Lost Babies* (2014). Los asilos de la Magdalena, con las duras condiciones que allí sufrían las mujeres, así como la venta de bebés robados, también ha sido foco de atención en el mundo de la música, como es el caso de la cantautora Joni Mitchell y su tema «*The Magdalene Laundries*» (*Turbulent Indigo*, 1994). Otras manifestaciones artísticas recogen también estos sucesos, como la representación dirigida por Louise Lowe *Laundry*, una *site-specific* en la que el público se sumerge en las estrictas condiciones y abusos sufridos por las mujeres internadas en las lavanderías.⁶⁸²

Todas estas producciones forman parte de un clima en el que los abusos cometidos por instituciones religiosas y el propio Vaticano se convierten en foco de denuncias por parte de los cineastas. Junto a las ya mencionadas, aparecen otros títulos que dirigen su

⁶⁸¹ SIXSMITH, Martin, *The Lost Child of Philomena Lee: A Mother, Her Son and a Fifty Year Search*, Londres, Pan Books, 2009.

⁶⁸² Entre las numerosas publicaciones que tratan el tema de las lavanderías, véase: WILMER, Stephen, «Biopolitics in the Laundry. Ireland’s Unwed Mothers» en WILMER, Stephen y ŽUKAUSKAITĖ, Audrone (eds.), *Resisting Biopolitics: Philosophical, Political, and Performative Strategies*, Nueva York, Routledge, 2016, pp. 254-270. En este trabajo se combina el estudio de las condiciones de vida en estas instituciones con la muestra que de ello se realiza en el audiovisual. Para un análisis de la película como heredera del género carcelario de los Estados Unidos véase MURRAY, Jonathan, *The New Scottish Cinema*, Londres–Nueva York, I.B.Tauris, 2015, pp. 47-77. Una publicación que estudia el origen y desarrollo de estos asilos es MCCARTHY, Rebecca L., *Origins of the Magdalene Laundries: An Analytical History*, Jefferson–Londres, McFarland, 2010.

atención a problemáticas similares. Ése es el caso, por ejemplo, del film *Los niños de San Judas* (*Song for a Raggy Boy*, 2004), dirigida por Aisling Walsh, en el que se denuncian los abusos sufridos por los niños que eran encerrados en los reformatorios católicos irlandeses de San Judas. Otra muestra de esta tendencia es la película de Costa-Gavras, *Amén* (2002), con la que el director denuncia la tolerancia y colaboración del Vaticano con las prácticas nazis contra los judíos. Es ésta una época en que las artes, y de forma muy potente el cine, ayudan a mostrar las actitudes más oscuras de la Iglesia católica. En el centro de este panorama de cine social de denuncia se encuentra, tal y como se ha demostrado, el caso de los asilos de la Magdalena, nombre que no sólo era identificativo sino también utilizado como modelo ejemplarizante que servía de excusa para torturar a las jóvenes de la Irlanda del siglo XX. En este sentido, Rebecca Lea McCarthy utiliza el término «Magdalenism» para definir

«el proceso de inversión de la identidad en aras de controlar a una clase de mujeres en nombre del beneficio moral y económico. Al igual que la imagen de María Magdalena pasó de ser concebida como un apoyo económico y una seguidora de la misión de Jesús a una prostituta, los conventos de la Magdalena también se invirtieron cuando dejaron de ser instituciones de reinserción social para ayudar a las prostitutas y su adaptación a un nuevo empleo para convertirse en prisiones que daban mano de obra a costa de las mujeres pobres y marginadas».⁶⁸³

A lo largo de este capítulo se ha mostrado la multiplicación de rostros de la mujer de Magdala. Mientras que unas obras continúan las vertientes tradicionales –prostituta, arrepentida, pecadora, adúltera–, en otras se muestra la importancia de las fuentes no canónicas para construir a una Magdalena que, en la mayoría de las ocasiones, está destinada a convertirse en la esposa de Jesús y, en las menos, en una líder de la primera comunidad de seguidores. Al mismo tiempo, otras producciones optan por construir al personaje entendiendo los siete demonios que la poseían como una enfermedad mental y, de este modo, alejando el pecado de su vida. En otros casos, la Magdalena se convierte en una heroína que lucha contra el mal, ya sea ejemplificado en la figura de los vampiros o de criaturas demoníacas. En este milenio, también continúan las producciones en las que surgen herencias de la Magdalena. El elemento común a todas las producciones es la presencia de la sexualidad de la Magdalena como rasgo definitorio de su personaje, al igual que sucedía en épocas anteriores, con la única novedad de que es en el siglo XXI cuando ésta, en ocasiones, se aleja de la heterosexualidad.

⁶⁸³ MCCARTHY, Rebecca L., *op. cit.*, p. 9.

En el resto de campos artísticos, la figura de María Magdalena tampoco ha sido olvidada, presentándose como uno de los personajes bíblicos que más fuerza tienen en la sociedad del tercer milenio. Buena muestra de ello son las diversas exposiciones realizadas en torno a su figura. Una de éstas tuvo lugar en el *Musée des Arts de Toulon* en el otoño de 2004. Bajo el título *María Magdalena contemporánea*, se exhibían las obras de distintos artistas y sus visiones de la mujer de Magdala, ya fuera en pinturas, esculturas, fotografía o instalaciones. Entre las distintas interpretaciones dadas al personaje, aparecen algunas que recuerdan a la mujer por sus lágrimas, otras por su larga cabellera o fotografiada como una mujer contemporánea [fig.443,444,445].



Fig.443. H  l  ne Mugot, *De sangre y lágrimas*, s.l., 2004.



Fig.444. Najia Mehadi, *María Magdalena*, s.l., s.f.



Fig.445. Suzanne Lafont, *Sin título*, s.l., 2004.

Cinco años después, en Nueva York, se organiza la exposición *Something About Mary (The Metropolitan Opera)* con motivo de la representación de la   pera *Tosca* de Puccini.⁶⁸⁴ En este caso se reunieron tanto obras de décadas anteriores –como es el caso de la escultura de Kiki Smith previamente mostrada– como otras realizadas en los primeros años del siglo XXI. Entre las distintas visiones reunidas, la mujer aparece reinterpretada al estilo de El Greco o simplemente como una mujer desnuda; otros la muestran en una vertiente grotesca o como el retrato de una mujer sobre el que se

⁶⁸⁴ Precisamente la ópera de Puccini se inicia con el pintor representando a una Magdalena de gran parecido con la marquesa Attavanti.

imprimen distintas formas, demostrando con ello el aura de confusión surgida a su alrededor [fig.446,447,448,449]. En el año 2013, María Magdalena se convierte también en tema central de la exposición *María Magdalena* (Kir Royal Gallery, Valencia), en donde es mostrada en fotografías de nueve artistas que aportan su reinterpretación contemporánea de la mujer de Magdala.⁶⁸⁵ Así, aparece como amante de Jesús [fig.450,451], en su faceta contemplativa [fig.452], como amante de la otra María [fig.453] o como una muchacha con el crucifijo y la boca repletos de sangre [fig.454].

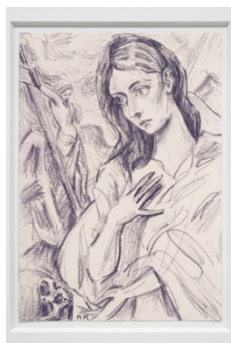


Fig.446. Elizabeth Peyton, *Mary Magdalene after El Greco*, s.l., 2009.

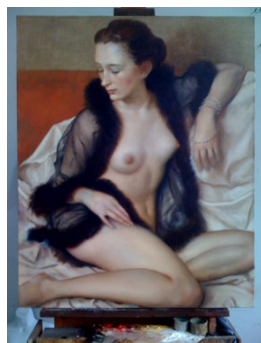


Fig.447. John Currin, *Mademoiselle*, s.l., 2009.

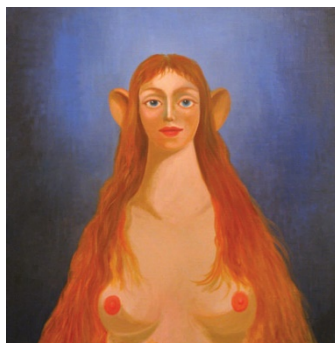


Fig.448. George Condo, *Mary Magdalene*, s.l., 2009.



Fig.449. Shahzia Sikander, *Mary Magdalene*, s.l., 2009.



Fig.450. Helena Segura-Torrella, *Sin título*, s.l., s.f.

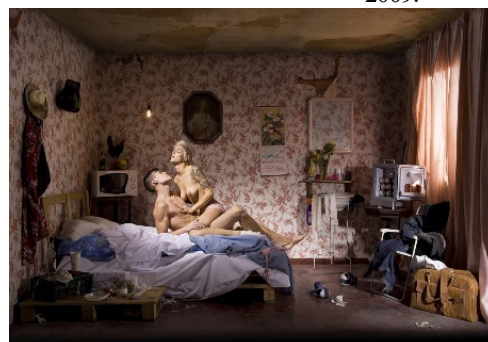


Fig.451. Fernando Bayona, *Jesús y María Magdalena*, s.l., 2010.



Fig.452. Antonio Segura, *La pasión de María Magdalena*, s.l., s.f.

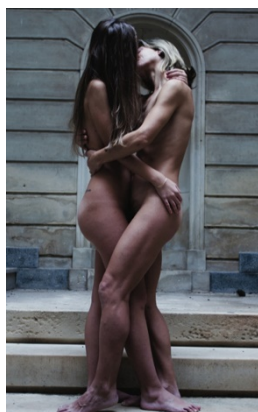


Fig.453. Francisco Mas, *Sin título*, s.l., s.f.



Fig.454. Cristina Otero, *Sin título*, s.l., s.f.

⁶⁸⁵ A pesar de los distintos contactos con la galería, no se han podido obtener todos los datos relativos a las obras.

Junto a la organización de estas exposiciones, son numerosos los artistas que exhiben sus obras en Internet y, de nuevo, María Magdalena es un personaje que aparece frecuentemente reinterpretado. En el campo de la fotografía, diversas artistas realizan autorretratos *a la Madeleine*, retomando la moda procedente del siglo XVIII. Así sucede, por ejemplo, en la obra de Allison Morris, donde la mujer, de rojos cabellos, aparece desnuda; o en la en la serie fotográfica de Noel Jabbour, en la que María Magdalena, como una asceta, aparece fotografía tan sólo cubierta por el largo cabello, al igual que siglos antes la representó Quentin Massis [fig.455,456]. En otras ocasiones, la mujer es fotografiada a los pies de la cruz, con su tradicional atuendo rojo; mientras que otros recuperan su faceta de prostituta, mostrando a las Magdalenas de las calles [fig.457,458]. En el terreno musical, el siglo XXI alberga también creaciones en las que este personaje aparece como protagonista. Así sucede, por ejemplo, en la canción «La Magdalena» (Rapsus Klei, *Hijos de puta para todo*, 2004), en donde este nombre se emplea para denominar a una joven que, debido a la vida de abusos sufridos, se le entiende destinada a la prostitución; o, en el caso del artista previamente comentado, Johnny Cash, su tema «*If Jesus ever Loved a Woman*» (*Personal File*, 2006), en donde trata el tema del amor entre Jesús y la Magdalena. Son éstas tan sólo algunas de las apariciones de esta figura mítica que continúa reformulándose en las manifestaciones culturales desde los primeros siglos del cristianismo hasta el siglo XXI.



Fig.455. Allison Morris, *Mary Magdalene*, 2014.



Fig.456. Noel Jabbour, *Mary Magdalene 5 Noli me Tangere*, 2003.



Fig.457. Emrah Icten, *Maria Magdalena*, 2007.



Fig.458. Eduardo Fuenzalida, *María Maagdalen*, 2009.

CONCLUSIONES

Una vez transitadas las sendas de la Magdalena en la cultura audiovisual, cabe retomar los objetivos planteados al principio de esta investigación para revelar las conclusiones a las que se ha llegado. Por ello, a continuación se incluye una síntesis del análisis diacrónico realizado, prestando especial atención a las continuidades y variaciones producidas en el personaje, señalando las transgresiones detectadas y evidenciando las que lo son únicamente en apariencia. Con este proceso, se muestra qué Magdalena –la evangélica, la no admitida o la mítica– ha tenido mayor peso en cada una de las épocas estudiadas; señalando la pervivencia de tipos iconográficos procedentes de manifestaciones culturales anteriores al nacimiento del cinematógrafo así como la creación y codificación de tipos propios del audiovisual, demostrándose, de este modo, cómo este medio no sólo perpetúa tradiciones sino que crea otras nuevas que terminan formando parte de la tradición cultural convencionalizada del personaje estudiado.

Al mismo tiempo, se fija la atención en las tradiciones más recurrentes de esta figura en el audiovisual, así como los conceptos más utilizados para definir al personaje. Como consecuencia de lo anterior, se demuestra cómo, a través de esta investigación, se ha revelado la figura de la Magdalena como ejemplo de conducta orientado a dirigir a las mujeres a caminos dominados, casi siempre, por visiones patriarcales y androcentristas, incluso en aquellos casos que sus creadores consideran que se mantienen al margen de esas posiciones. Del mismo modo, se centra también la atención en el modo en que se han configurado las herederas de la Magdalena, especialmente aquellas que por derecho propio adquieren tal denominación al cumplir los requisitos fijados para ello. Asimismo, se ponen de relieve tanto las cuestiones a las que ha sido posible dar una primera aproximación como aquellas que, por un motivo u otro, tan sólo han obtenido tentativas de respuesta. Finalmente, se retoman las cuestiones metodológicas planteadas al principio del trabajo, aportándose también una reflexión que, si bien se habría podido incluir al inicio de la investigación, se ha optado, voluntaria y conscientemente, por dejarla para el final.

En el capítulo dedicado al cine silente, se ha demostrado cómo es la Magdalena mítica la que predomina en las producciones de este periodo, fundamentalmente

(con)fundida con la pecadora arrepentida, pero también, en algunos casos, con María de Betania. Mientras que, para la conversión, se continúa mayoritariamente el tipo de la unción, con Cecil B. DeMille, se varía este tema introduciendo un nuevo tipo iconográfico: el exorcismo. En el resto de elementos, como la crucifixión por ejemplo, la línea dominante es la de la continuidad respecto a tradiciones procedentes de la Edad Media, situando a la Magdalena como figura de exacerbado dolor a los pies de la cruz. Entre las tradiciones principales a las que se recurre, destaca su consideración de pecadora, su relación con Judas y el patrón, instalado por los Padres de la Iglesia, del camino conversión-recompensa. Este aspecto lo introduce Antamoro con la escena del *Noli me tangere*, que luego DeMille potencia por medio de la tecnología propia del medio. En lo que refiere a los conceptos que ejemplifica el personaje al tiempo que lo definen, se encuentran el pecado, la lujuria, la belleza y la vanidad, la representación de la vida contemplativa en las pocas ocasiones en las que es identificada con María de Betania y, especialmente, el arrepentimiento, convirtiéndose, con todo ello, en un modelo de redención. Este mismo carácter ejemplarizante se introduce en sus herederas, constituidas como mujeres caídas, aquéllas que, al igual que su antecesora mítica, se han sumido en la desgracia a raíz del pecado sexual.

El desarrollo de la construcción del personaje corre paralelo a la transición, progresiva, del cine en su modalidad de atracciones al modelo narrativo. Si bien los Lumière, pioneros del cine, dejan a la mujer en el anonimato, poco a poco, se incrementan, sin variaciones, los elementos procedentes de manifestaciones culturales previas, en ese continuo recurso del cinematógrafo de los primeros tiempos a producciones de otros campos artísticos, en parte por su deseo de legitimación, en parte por su necesidad de crear un lenguaje entendible, pero también por ser una fuente de recursos fundamental para articular la construcción del personaje. Así, aunque son los relatos evangélicos los que se traducen al audiovisual, es la tradición cultural convencionalizada la que otorga los materiales necesarios para construir a las Magdalenas de los primeros cineastas, como se ha demostrado, por ejemplo, con el recurso de Zecca y Guy a las Biblias ilustradas del Ochocientos. Se ha demostrado también el incremento progresivo de las características del personaje mítico, que aumentan a medida que el cine se aleja de la modalidad de atracciones para ser un cine eminentemente narrativo. Son las producciones de 1910 y 1920 las que amplían de manera destacada la construcción del personaje, desarrollando la vida previa de la pecadora al convertirla en una cortesana, vertiente ésta que tendrá continuidad hasta mediados del siglo XX. Es Cecil B. DeMille

el que recoge, potencia y asienta todas estas tradiciones en el audiovisual, tanto en lo que refiere a la faceta de cortesana amante de Judas, la representación de la conversión por medio del exorcismo, la transformación del cuerpo de la mujer tras la conversión – abandonando toda sensualidad para convertirse en un ser asexuado– así como la recompensa de ser la testigo de la resurrección. Asimismo, con DeMille, se anticipa un factor determinante en las décadas siguientes: la censura.

Tras el vacío de producciones en los años 30, en el apartado dedicado al México de las décadas de 1940 y 1950, se han analizado tres películas que ponen en escena la vida de Jesús y de la Magdalena, constituyéndose ésta como la Magdalena mítica, fundamentalmente a partir de su (con)fusión con la pecadora y María de Betania. En este sentido, se produce una continuidad de los elementos que, aunque con precedentes en el audiovisual, se consolidan con la obra de DeMille, como es la concepción de la mujer como rica cortesana relacionada con Judas. Asimismo, en el cine mexicano, se presenta una continuidad de elementos procedentes de manifestaciones previas a la aparición del cinematógrafo, como la (con)fusión con María de Betania, potenciándose su faceta de ejemplo de la vida contemplativa especialmente en el film de Contreras Torres que, además, incluye también su papel como receptora activa de las enseñanzas de Jesús. Este aspecto supone una variación respecto a las producciones previas que conlleva una modificación a la hora de representar la actitud de la mujer a los pies de la cruz por ser conocedora del destino divino.

A pesar de todas estas continuidades, se dan variaciones que se configuran como características propias de la cinematografía mexicana, entre ellas la asociación de la Magdalena con la oveja descarriada. No obstante, el elemento más destacado en este sentido es la importancia dada a la conversión, en la que se insiste al ser necesarias distintas fases: la conmoción inicial, el exorcismo –siguiendo el planteado por DeMille tanto por la salida de los demonios como por la transformación del aspecto físico de la mujer– y el rechazo a la vanidad renunciando a sus riquezas, tipo iconográfico procedente del Barroco. Es en la producción de Contreras Torres, en la que se incluye la vida de penitente de la mujer de Magdala, siendo la primera vez que aparece en las producciones audiovisuales analizadas pero continuando la tradición de las leyendas medievales y los esquemas compositivos del Barroco. En consecuencia, se continúan elementos de la tradición cultural del personaje que cuentan con siglos de antigüedad, uniéndose a ellos los producidos en el terreno audiovisual, demostrándose así la inclusión de los mismos en ese abanico de recursos que es la tradición cultural convencionalizada. Por lo dicho,

se evidencia que los conceptos asociados al personaje continúan siendo los mismos que en la etapa precedente: belleza, pecado, vanidad, arrepentimiento y conversión, uniéndose a ellos la penitencia y la contemplación. De este modo, una vez más, la de la Magdalena es una historia ejemplarizante de redención. En definitiva, se produce una migración de discursos (audio)visuales que se reformulan en nuevos contextos, continuando elementos ya codificados y añadiendo otros propios. Por último, aunque se han mostrado algunas sutiles reminiscencias de la figura mítica en personajes de producciones mexicanas que no traducen los evangelios, estos personajes, aunque contruidos como mujeres caídas, no cumplen los requisitos para ser consideradas herederas de María Magdalena.

Es en dos países europeos de los años 50, Francia y España, donde las herederas de la Magdalena resurgen con toda claridad, al tiempo que en Italia se continúa su vertiente mítica de cortesana. Respecto a las primeras, ambas herederas surgen en contextos de recreaciones de la pasión y, sin embargo, sus destinos divergen con creces. En la película de Iquino, se produce una continuidad a la hora de construir a la descendiente, ya que es presentada como una cortesana urbanita y moderna, definida por los mismos conceptos que había representado su antepasada: el pecado, el adulterio, la vanidad, la avaricia... elementos definitorios de su personaje por medio del poder magnético de su antecesora. Así, una vez más, la historia de esta heredera es un ejemplo de redención que, en este caso, para que la conversión se haga efectiva, ha de volver al entorno rural alejado de la modernidad y los peligros que ésta entraña para la modestia y humildad que el ideario del nacionalcatolicismo prescribe para las mujeres.

Por el contrario, Katerina, la descendiente de la figura mítica que configura Dassin, incluye una importante variación: la inclusión de un aspecto tan importante de la Magdalena evangélica como es su faceta de *apostola apostolorum*. Esta vertiente, presente en las representaciones medievales, había permanecido en letargo hasta que Dassin la recupera para construir a su heredera. Junto a ello, la continuidad de elementos es notable, tanto en los conceptos que inicialmente definen a la protagonista –prostitución, belleza, tentación– como la relación con el heredero de Judas introduciéndose, también, la relación con el de Jesús. Una variación fundamental es que la Katerina de Dassin no sufre una conversión por rogar por el perdón, sino por su implicación en la lucha a favor de los oprimidos, continuando el apostolado armado con un estatus primero de líder –derivada de su faceta de apóstol de los apóstoles– y luego de igualdad respecto a sus compañeros varones. Es éste un ejemplo de variación que conlleva una auténtica transgresión al romper los estándares establecidos para el personaje.

La otra Magdalena europea de la década de 1950, continúa la figura mítica en su vertiente de cortesana rebosante de sensualidad, acusada de adulterio por tener distintos amantes, pero también (con)fundida con María de Betania que, en este caso, recibe la recriminación de su hermana Marta, recuperando así otra tradición propia de su personaje. Aunque es la cortesana, ya asentada y asimilada como propia del audiovisual, la que es construida, se añaden nuevas características que, sin embargo, también proceden de su tradición. El aspecto más destacado, central en todo el argumento, es su faceta de bailarina, procedente de su tradición mítica. No obstante, también se incluye un aspecto de su tradición evangélica al presentarla, tras la conversión, como uno de los miembros del grupo más allegado a Jesús, cuestión ésta que se revela con la presencia de la mujer en el monte de los olivos. Así, mientras que Contreras Torres se acercaba a la evangélica mostrando a la mítica Magdalena como receptora activa de las enseñanzas de Jesús, en *La espada y la cruz* se produce también esa aproximación situándola en contextos en los que, generalmente, la mujer estaba ausente por la tendencia general a hacerla desaparecer desde su conversión hasta las escenas de la crucifixión y resurrección. Una vez más, la de la Magdalena es una historia de redención cuya vida como cortesana ejemplifica los elementos que hay que evitar y, una vez convertida, se muestra como ejemplo del camino a seguir.

Si en Italia, en una película de romanos la Magdalena adquiere un papel protagonista, convirtiéndose el film en un *biopic* de este personaje, en las *sword and sandals* de los Estados Unidos su presencia se disipa, en parte porque aparecen otros personajes que posibilitan la introducción de mujeres repletas de erotismo y comportamientos villanos, como es el caso de Popea. Es en las producciones realizadas por las compañías religiosas para la televisión, donde la mujer de Magdala tiene presencia. *Hill Number One* y *I Beheld His Glory*, han sido las obras elegidas para analizar este aspecto, mostrándose cómo ambas producciones, una católica y la otra protestante, incluyen a la mujer únicamente en el episodio del *Noli me tangere*. No obstante, se ha demostrado que esto sucede así no por entenderla como la figura evangélica sino porque el objetivo de estos telefilms no es el de mostrar una historia de redención –sino la fe en Jesús– y, por lo tanto, la historia de la Magdalena no tiene utilidad. Por el contrario, se ha demostrado cómo, en el momento que estas productoras realizan obras de mayor duración destinadas a las salas de cine, la Magdalena mítica, en su vertiente de cortesana –con todos los conceptos que ello implica– reaparece como ejemplo de conversión, como sucede en *Day of Triumph*.

En el amplio capítulo que abarca las décadas de 1960 y 1970, se ha mostrado cómo, aunque con precedentes en obras como las de DeMille y las producciones mexicanas de los años 40 y 50, surgen distintos films que insisten en su fidelidad a los evangelios. Esto se produce, en parte, debido al apoyo que tienen estas producciones de importantes instituciones y grupos religiosos, pero también por ser un momento en el que, con la recuperación del *biopic* de Jesús, se produce un auge en las creaciones que plantean visiones heterodoxas. Entre las películas con intención de fidelidad, paradójicamente, es la Magdalena mítica la que sigue funcionando para la creación del personaje cinematográfico. No obstante, a pesar de esa continuidad en la base de la construcción, ello no significa que no se produzcan variaciones en su propio seno. Esto sucede, por ejemplo, en las obras de Ray y Stevens, quienes continúan con la figura mítica pero varían la (con)fusión principal eligiendo, explícitamente, a la adúltera del relato de Juan. Asimismo, con ellos se rompe la hegemonía de la cortesana, que inicia su declive –que no desaparición total– en estos años.

Mientras que Ray continúa la línea hegemónica de eliminar a la Magdalena en las escenas que van de su conversión a la crucifixión, Stevens es el que potencia la vertiente iniciada en algunas producciones anteriores al insistir en la presencia de este personaje a lo largo de la trama incluyendo elementos propios de la Magdalena evangélica. Entre estos últimos, el más notorio es la caracterización de la mujer como receptora activa de las enseñanzas de Jesús, además de ser la *apostola apostolorum* que, junto a sus compañeros, recibe la tarea del apostolado. Pasolini, al igual que hicieron los Lumière, deja a la Magdalena en el anonimato. Por lo tanto, en la década de 1960, continúa la Magdalena mítica pero con añadidos de la evangélica, por lo que, aunque los conceptos que emanan de su personaje continúan centrados en el pecado y la conversión, empiezan a adquirir importancia también los de seguidora y testigo en detrimento del desarrollo de su vida de pecado, sin que ello signifique que la historia de la Magdalena deje de ser un ejemplo de redención.

En la década siguiente, en México, se continúan las características propias de la cinematografía mexicana, fijadas en los años 40 y 50, presentando a la Magdalena mítica como la cortesana que sufre una conversión en varias fases. En Europa, Zeffirelli, aun recurriendo a la figura mítica, varía su representación al mostrarla como una prostituta marginal que, tras ungir a Jesús, se convierte en receptora de sus enseñanzas para, finalmente, ser la *apostola apostolorum* que se encuentra con la incredulidad del resto del grupo. En el film *Jesús*, se vuelve a construir a la Magdalena, explícitamente, en su

(con)fusión con la pecadora pública de Lucas, pero, al igual que en la obra de Stevens, se potencia su papel en el ministerio de Jesús. Por todo ello, aunque la mujer continúa como representante del pecado sexual y la conversión, en estas décadas emergen sus facetas de miembro del grupo de Jesús y testigo de la resurrección, sin que ello signifique el rechazo a su figura como ejemplo de redención, elemento característico desde la patrística ejemplificado, explícitamente, en el patrón conversión-recompensa. En definitiva, todas estas producciones coinciden en su declarada voluntad de fidelidad, contando con el apoyo, mayor o menor según sea el caso, de iglesias e instituciones religiosas tan poderosas como el Vaticano. En esta recuperación del *biopic* de Jesús, la Magdalena, aunque con ciertas variaciones y añadidos de la figura evangélica que suponen un incremento de su protagonismo, continúa elaborándose a partir de la figura mítica procedente de la exégesis patrística. Todo ello se produce en una época de renovación religiosa, en la que los distintos poderes, a pesar de insistir en la importancia de los medios de comunicación de masas, no muestran interés en eliminar el constructo misógino que es la Magdalena mítica y que tan bien funciona como ejemplo de redención.

Entre las producciones con planteamientos heterodoxos, las que se insertan en el ámbito de lo experimental y la subjetividad, continúan los elementos de la Magdalena mítica aunque disipados en las personalísimas visiones de sus creadores. En los musicales, con los que se renueva la formulación discursiva para mostrar la historia de Jesús, formando parte de los movimientos religioso-culturales de la época, se produce una continuidad en la presencia de la Magdalena mítica en su vertiente de prostituta que, sin embargo, continúa también con el protagonismo establecido a partir de la década de 1960 para la mujer. Al mismo tiempo, se introduce su faceta de seguidora enamorada de Jesús, al que reconforta y ayuda en sus tareas. En este sentido, se produce una variación respecto a la conversión de la mujer de Magdala: mientras que en el film de Jewison la unción no es utilizada para mostrar la conversión, sino la proximidad de la mujer a Jesús; en la película de Cash, la conversión se produce por medio de un exorcismo basado en el contacto físico, variándose así el tipo iconográfico iniciado por DeMille. En ambas producciones, la Magdalena continúa siendo ejemplo de redención, dejando su vida de prostituta en *Jesucristo Superstar* y en medio de la ambigüedad acerca de su pasado en el en el film de Cash. Debido a esta ambigüedad, es difícil afirmar con rotundidad si la Magdalena construida por el cantante de country es la mítica o la evangélica, aunque, por el contexto en el que se desarrolla el exorcismo, todo parece indicar que es a la primera a la que se hace referencia.

Junto a los musicales, la comedia es otro género en el que se presentan visiones heterodoxas del cristianismo. En el caso de *La vida de Brian*, es Judith, cuya vida corre paralela a la de María Magdalena, el personaje que ha centrado la atención. Así, se ha demostrado cómo esta mujer es construida por medio del mestizaje de la Magdalena evangélica y la no admitida en el canon, produciéndose así una transgresión, favorecida por el poder subversivo del humor, al no incluir ningún tipo de elemento pecaminoso en su configuración. Por lo tanto, su figura deja de ejemplificar el pecado y la redención para revelarse como un personaje caracterizado por su independencia, liderazgo y sabiduría. Al mismo tiempo, el amor no correspondido de la Magdalena de Jewison, en el caso de Judith se hace efectivo incluyendo la relación sexual. Del mismo modo, se produce también una variación en su papel de *apostola apostolorum*, esa misma que ya había iniciado Jules Dassin con Katerina, presentando a las mujeres como elementos activos y determinantes en el inicio de la revolución.

La parte final de este capítulo se ha dedicado a las producciones que recrean los últimos momentos de Jesús. Aunque las distintas creaciones parten de posicionamientos diferentes, la construcción de María Magdalena continúa desarrollándose en su faceta mítica, sin que ello impida la aparición de matices en cada caso. En el film de Tarkovski, por lo limitado de la representación del camino al calvario, no se puede afirmar si la concepción de la Magdalena refiere a su faceta mítica o a la evangélica. En las producciones mexicanas, se presentan, dentro de la Magdalena mítica, tres formas de construirla con sus propias vertientes. Si en *Cristo 70*, María Magdalena, en la recreación de la pasión, es presentada como la pecadora de Betania que realiza la unción, Judith, el personaje que le da vida, no se constituye como su heredera. Todo lo contrario sucede en *El Elegido*, en donde Paz es seleccionada para encarnar a la Magdalena precisamente por ser considerada como su heredera al estar contaminada por el pecado sexual y, sin embargo, esta heredera no alcanza ningún tipo de redención. El film *Auandar Anapu* plantea otro tipo de construcción, ya que es una reactualización de la historia de Jesús y no una recreación de su pasión. María Magdalena, en este caso, continúa siendo construida en su vertiente mítica de prostituta que es salvada por el protagonista en su herencia de Jesús. En este caso se produce una nueva variación dentro del tipo iconográfico del exorcismo: ya no son las palabras repletas de autoridad de Jesús, ni su capacidad de realizar milagros, ni su empatía, las que limpian a la mujer, sino la relación sexual explícita entre ambos personajes. Fuera de México, el último ejemplo en relación a las recreaciones del proceso y pasión de Jesús, es una producción española en la que la

mujer de Magdala es presentada en su vertiente mítica de pecadora sexual que funciona como ejemplo de conversión para una heredera que surge entre el público y que se reconoce en la Magdalena por compartir los mismos pecados. Por otra parte, con el film de Herzog, se ha mostrado a otro tipo de heredera que, en una trama argumental aislada de las narraciones evangélicas, se constituye como tal por medio de la contaminación de las características de la Magdalena como *mujer-concepto*.

Por lo tanto, vuelve a ser la Magdalena mítica definida por el pecado sexual la que se ofrece en estas producciones, dejando dicha herencia en la mayoría de las mujeres que se presentan como sus continuadoras en contextos contemporáneos. Así, el pecado y el arrepentimiento continúan revelándose como factores principales a la hora de entender al personaje y a su estirpe, que, a pesar de algunas excepciones, continúan siendo utilizadas como ejemplos de redención. Al mismo tiempo, la relación sexual con Jesús adquiere cada vez mayor presencia, incrementándose lo explícito de la misma, aspecto que tendrá su punto álgido en una producción de la década de 1980.

El cuarto capítulo, dedicado a las producciones de los años 80 y 90, vuelve a estar dominado por la presencia de la Magdalena mítica así como sus herederas, versiones actualizadas y ecos a su mito. La primera parte ha estado dedicada al estudio de la película de Martin Scorsese, quien partiendo del personaje mítico, en su vertiente explícita de prostituta, es entendida como materialización del pecado revelada a partir de su asociación con la serpiente, incluyéndose también, como ya sucedía en capítulos anteriores, una característica de la Magdalena evangélica: su faceta de *apostola apostolorum* pero con la variación de que, en este caso, no es necesario representar la resurrección para presentarla con esta característica. Al mismo tiempo, se añaden a la construcción del personaje rasgos propios de la Magdalena no admitida. Esto sucede en el episodio onírico, donde la mujer se ha convertido en esposa de Jesús, con el que mantiene relaciones sexuales teniendo como consecuencia un embarazo. Scorsese plantea una inversión del tema del perdón, siendo Jesús el que se arrepiente por haber abandonado a la mujer, produciéndose así una variación de la leyenda medieval que tenía a Juan Evangelista y a la mujer de Magdala como protagonistas. Como consecuencia, la unción también ve invertido su significado, ya que es Jesús el que la realiza. Al mismo tiempo, continúa la tendencia de incrementar la presencia de la mujer durante el ministerio del protagonista, tradición asentada fundamentalmente desde George Stevens. Como modelo de conducta, se produce una variación en la conversión de la Magdalena: de prostituta, pasa a ser la esposa que prepara la comida mientras alberga en su vientre el feto

engendrado por Jesús. De este modo, aunque variando los resultados de la conversión, se continúan los roles tradicionalmente asociados a las mujeres, esto es, sus funciones de esposas y madres que cuidan del hogar. Por lo tanto, aunque con variaciones que matizan elementos previos, no se produce una auténtica transgresión en la construcción del personaje objeto de estudio que funciona como dispositivo para evidenciar la lucha interna de Jesús, cuestión recurrente en las producciones que traducen al audiovisual las novelas de Kazantzakis.

Junto a *La última tentación de Cristo*, se ha visto también cómo continúa la producción de películas de romanos, así como otras que plantean la historia de Jesús con un objetivo catequético, ya se trate de musicales o no, incluyendo a la mujer de Magdala como la prostituta arrepentida que termina siendo la primera testigo de la resurrección, así como la *apostola apostolorum* en series de animación. No obstante, la presencia de este personaje no termina ahí, sino que, al igual que en décadas anteriores, se extiende también en sus herederas y versiones actualizadas, así como en las reminiscencias a su mito para tratar cuestiones relacionadas con la prostitución y la intolerancia. Esto último sucede en los films de Nina Menkes y Derek Jarman respectivamente: en el primero, la reminiscencia se produce para denunciar la opresión que vive la protagonista, agonizando entre el mundo de la prostitución y el de la cárcel; en el segundo, por ser referenciada en su (con)fusión con la adúltera que besará los pies de los crucificados por una sociedad homófoba.

Al igual que en los años 70 con *La vida de Brian*, en estas décadas surge también una comedia en la que el protagonista tiene una vida paralela a la de Jesús, al igual que su compañera, una prostituta que termina llorando a los pies de la cruz. En un tono diferente se elabora otro personaje con reminiscencias a la Magdalena mítica, como es el caso del film de Denys Arcand en el que se fusionan cuestiones religiosas con las propias del mundo de la interpretación, siendo la mercantilización del cuerpo de las mujeres la temática por la que se recurre a la Magdalena. Es en las obras de Kieslowski y Hal Hartley en las que sí que aparecen herederas de la mujer de Magdala: en el primer caso, se trata de una mujer que ejemplifica el amor terrenal frente al espiritual del muchacho que provoca su conversión. En el segundo, aparece una actualización de la Magdalena en la segunda venida de Jesús, entendida como la mujer adúltera que se ha convertido en su compañera más próxima. Por lo tanto, aunque su figura no deja de estar asociada a cuestiones sexuales, es utilizada para otros objetivos más allá de las historias de redención.

Con el apartado centrado en las producciones del siglo XXI, se muestra el progresivo incremento de las producciones con visiones personales y heterodoxas. No obstante, continúan también las obras que pretenden, con sus declaradas intenciones de fidelidad, mantener posturas ortodoxas respecto a las narraciones de los evangelistas. Sin embargo, es en la vertiente heterodoxa en la que se detectan mayores variaciones y nuevos enfoques, elemento característico del tercer milenio. Del mismo modo, continúan también las construcciones de la Magdalena mítica como modelo ejemplarizante en películas protagonizadas por sus herederas. Entre las producciones con deseos de fidelidad al Nuevo Testamento, se han analizado cuatro obras, construyendo una de ellas a la Magdalena mítica mientras que las otras intentan construir a la evangélica.

Es Mel Gibson el que continúa la tradición, fijada desde Ray y Stevens, de construir a la Magdalena mítica por medio de la (con)fusión con la adúltera que, en este caso, su función queda limitada a expresar dolor, especialmente en las escenas de la crucifixión, tradición fijada desde los inicios del cinematógrafo en su recurso a las manifestaciones culturales precedentes. Junto a esta continuidad, Gibson incluye la variación de presentar a la Magdalena, junto a la Virgen, recogiendo la sangre de Jesús debido a la influencia de las visiones de la mística Ana Catalina Emmerich. Esta construcción de María Magdalena encaja con el planteamiento general de la película de hacer ver al público el pecado que en todos ellos habita, siendo la mujer de Magdala la representante del pecado sexual, el propio de las mujeres dentro de la tradición judeocristiana. Así, la Magdalena, vuelve a ejemplificar los conceptos de pecado, arrepentimiento y conversión, siendo la suya, una vez más, una historia de redención.

Entre las películas que intentan construir a la Magdalena evangélica, la que más se acerca a dicho propósito, es *Magdalena: libre de culpa*, en donde la mujer es presentada como testigo de la vida, muerte y resurrección de Jesús, además ejercer el apostolado. Su construcción se elabora a partir del relato de Lucas sin ser (con)fundida con la pecadora que realiza la unción. La conversión, como ya hizo DeMille, se efectúa por medio del exorcismo sobre una mujer que en este caso es presentada como una enajenada. Sin embargo, como sucedía en el film de Johnny Cash, al incluirse en la posesión y posterior sanación de la mujer cuestiones relacionadas con la vergüenza y el honor se deja abierto el camino para entender al personaje con un pasado pecaminoso. Se continúa también la tradición asentada desde las décadas de 1960 y 1970 de otorgar a la mujer una mayor presencia en el ministerio de Jesús, mostrándola también en este caso como dedicada al servicio doméstico del grupo itinerante. Este film, elaborado con un

objetivo catequético destinado explícitamente a las mujeres, vuelve a utilizar la historia de la Magdalena como un ejemplo de redención y conducta a partir del mensaje de que la fe en Jesús y en su capacidad de perdón puede servir de guía a otras mujeres que necesitan redimirse. En resumen, esta película muestra, hasta ahora, a la Magdalena más próxima a la del Nuevo Testamento, liberándose de parte de las concepciones misóginas de la patrística pero sin alcanzar las proclamas de la teología feminista. Un exorcismo similar al de *Magdalena: libre de culpa*, se ha visto en *El hombre que hacía milagros*, donde la mujer sufre alucinaciones de las que es liberada por Jesús. Esta obra, aunque inicialmente parece construir a la Magdalena evangélica termina recurriendo a la (con)fusión con la pecadora que realiza la unción recibiendo el perdón. Por último, dentro de la categoría de películas con deseos de fidelidad, el film de Philip Saville presentada a María Magdalena sin ser (con)fundida con ningún personaje y, sin embargo, el pecado continúa presente en su construcción, no por la (con)fusión sino por la transformación de su aspecto físico a medida que se implica en la comunidad de Jesús. De esta forma, sigue siendo la pecadora mítica que, continuando la tradición iniciada por DeMille, muestra la conversión de su alma por medio de la transformación de su vestimenta.

En el apartado dedicado a las visiones heterodoxas y los nuevos formatos, el *biopic* para televisión continúa la tradicional construcción del personaje mítico como pecadora sexual que se redime a partir de la unción a Jesús, pero incluyendo una variación al presentarla como una mujer casada que cae en el pecado por el rechazo de su marido. El resto de obras de este epígrafe, construyen a la Magdalena dotándola de un significado que varía respecto a lo hegemónico hasta el momento. Así, aunque continúan las construcciones de la Magdalena mítica, surgen nuevas facetas de la mujer de Magdala asociada a nuevos conceptos y actitudes. Un ejemplo claro de transgresión es la Magdalena de Nigel Wingrove que, a pesar de construirse como la prostituta arrepentida que ha alcanzado la santidad —cuestión ésta que no había sido presentada más que en la obra de Contreras Torres— es presentada con un discurso próximo a algunos planteamientos feministas al denunciar la jerarquía patriarcal y la sumisión de las mujeres en la organización de la Iglesia. Asimismo, en esta obra, aun siendo una película erótica, no es el cuerpo de la Magdalena, como venía sucediendo desde siglos atrás, el utilizado para incluir elementos relacionados con la sexualidad.

En *The Cross*, uno de los tres cortometrajes analizados, el exorcismo de la Magdalena se produce en consonancia con el aparecido en *Magdalena: libre de culpa*, aunque en este caso sí que se logra borrar cualquier connotación a un pasado pecaminoso

de la mujer de Magdala para construirla en su vertiente evangélica, esa mujer sanada por Jesús que termina siendo la *apostola apostolorum*. En *Crown Prince of Thrones*, se presenta una actualización de la Magdalena en el siglo XXI, construida a partir de su relación de amante con Jesús a la que se añade la tradición, ya presente en el anacronocine, de Judas como enamorado de la mujer. El último cortometraje alude también a la relación sexual entre Jesús y la Magdalena, así como al pasado de prostitución de ésta. A excepción del primero de los cortometrajes, la sexualidad está presente en todas estas obras aunque con orientaciones muy diferentes a las de producciones anteriores, ya que, a excepción del *biopic*, la Magdalena no aparece condenada, aunque sí definida, por su sexualidad. De este modo, el interés en el personaje empieza a descender en lo que a su figura como ejemplo de redención se refiere.

El mundo vampírico y el zombi son otros caldos de cultivo en los que María Magdalena aparece tanto como personaje del relato bíblico como en actualizaciones de su figura. En estas obras se continúa abandonando la imagen de la Magdalena como ejemplo de redención para utilizarla con otros fines que, en algunos casos, se alejan totalmente de las concepciones patrísticas. El mejor ejemplo de ello es la Magdalena de *Jesucristo Cazavampiros*, en donde la mujer, construida a partir de su vertiente evangélica en combinación con la no admitida en el canon, lejos de convertirse en la novia de Jesús, es presentada como una mujer homosexual que disfruta libremente de su sexualidad, transgrediéndose de este modo los límites previamente establecidos en la concepción de su figura. Por lo tanto, ya no es la pecadora que ofrece un modelo de redención, sino que es la mujer inteligente, fuerte y liberada sexualmente aceptada sin prejuicios por un Jesús que no sólo lucha contra la invasión vampírica sino también contra la intolerancia de las instituciones religiosas del siglo XXI. El mundo de los vampiros y los seres demoníacos no se limita a la producción canadiense, sino que también en el cómic *The Magdalena* y en el anime *Chrono Crusade*, se han mostrado a herederas de la mujer de Magdala que luchan contra las fuerzas del mal sin sombra de pecado en sus construcciones.

Si eso sucede en las películas de vampiros, en las de zombis se han detectado tres modos en los que Jesús hace su aparición, teniendo presencia la Magdalena tan sólo en aquéllos en los que Jesús resucita como zombi. En la película de 2014 que plantea la segunda venida de Jesús, María Magdalena, construida a partir de los textos no admitidos en el canon, es presentada en medio del conflicto generado por Pedro al querer expulsarla de las tareas evangelizadoras. En el otro cortometraje, la situación planteada es distinta, ya que la Magdalena que se construye es una parodia –al igual que todo el vídeo– de la

creada por Norman Jewison en 1973, con la diferencia de que, en este caso, el dilema de la mujer gira en torno a si se puede amar a un zombi. De esta forma, se demuestra cómo la historia de la Magdalena como ejemplo de redención continúa en declive.

Aunque en algunas de las producciones analizadas han aparecido construcciones de la Magdalena influenciadas por los textos extra canónicos, son las obras de Abel Ferrara y Ron Howard las que utilizan explícitamente estos documentos para elaborar su personaje. Mientras que el primero presenta a una Magdalena con autoridad, intérprete de las enseñanzas de Jesús, líder del grupo y posible esposa de Jesús, Ron Howard la construye a partir de la combinación de los textos no admitidos en el canon con las leyendas medievales. Ella, procedente de un linaje real, otorga descendencia a su esposo, Jesús, además de ser la elegida para liderar la comunidad, la primera apóstol que, tras la crucifixión, huye a Francia para dar a luz a Sarah. Un planteamiento similar se presenta, como se ha visto, en el cómic *The Magdalena*, en donde, al igual que en *El Código Da Vinci*, no es sólo la Magdalena la que tiene presencia, sino también sus herederas por línea sanguínea. Ron Howard, aunque concibe a Jesús como el primer feminista, cayendo totalmente en el anacronismo, intenta que su película sea una defensa de la mujer de Magdala pero, aunque elimina todo tipo de pecado en la mujer, no deja de aportar una interpretación androcéntrica y patriarcal de la misma al considerarla como mero receptáculo de la sangre de Jesús, manteniendo para ella la función tradicionalmente establecida como mayor cualidad de las mujeres: la capacidad de proporcionar descendencia al varón. Aunque de ella se dice que fue la primera apóstol, nada se explica de sus tareas apostólicas ni de su mensaje, centrando la atención en su papel de madre. De este modo, se abandona a la Magdalena mítica concebida como pecadora arrepentida, para construir, en el caso del film de Howard, a una Magdalena cuyo máximo mérito es dar a luz a la hija de Jesús.

En el mundo de la música Pop, en el formato del videoclip, se ha mostrado cómo Lady Gaga, en dos de sus temas pertenecientes al álbum *Born This Way*, construye a una Magdalena disfrazada de transgresión que, tras el análisis realizado, se demuestra que no es más que un reciclaje de antiguas tradiciones de la figura mítica –triángulo amoroso de la mujer con Judas y Jesús, prostitución, unción, danza, adulterio– en combinación con una sutil referencia a la leyenda del viaje a Francia. Finalmente, el capítulo dedicado a las producciones del siglo XXI se ha cerrado con el film *Las hermanas de la Magdalena*, en donde el personaje objeto de estudio aparece tanto en su formulación como modelo ejemplarizante, creado a partir de la mítica pecadora que hace penitencia –cuestión ésta

que tan sólo había aparecido en la cinematografía mexicana—, así como en sus herederas construidas a partir de la contaminación por el pecado sexual, la tentación y la vanidad de su mítica antecesora. No obstante, a diferencia de las herederas del cine silente, Peter Mullan no utiliza a las jóvenes como ejemplos de redención, sino como denuncia de la opresión y tortura ejercida hacia las mujeres en la Irlanda del siglo XX. Una vez más, se muestra cómo la historia de la Magdalena como ejemplo de redención va siendo sustituida por otros usos que, en ocasiones, no hacen sino denunciar las actitudes y acciones de los creadores iniciales de su mito y de sus continuadores en el mundo actual.

En resumen, y a rasgos generales, tras realizar el análisis diacrónico se puede afirmar que es, desde el inicio del cinematógrafo, la Magdalena mítica la que aparece construida con mayor frecuencia en el audiovisual. Inicialmente (con)fundida con la pecadora pública, pronto se une su identificación con María de Betania y, unas décadas después, la mujer adúltera. A partir de dichas (con)fusiones, especialmente la primera, se desarrolla su faceta de cortesana que se hace predominante hasta su interrupción en las décadas de 1960 y 1970 cuando, o bien se potencia el interés hacia su presencia en el ministerio de Jesús o se inicia una nueva caracterización de la cortesana entendida como prostituta marginal. En lo que refiere a la Magdalena evangélica, si bien algunas de sus características aparecen disipadas entre los de la mítica, en las décadas centrales del siglo XX comienzan a presentarse, de manera más evidente, rasgos propios de esta construcción, como su caracterización como receptora activa de las enseñanzas de Jesús y su papel en las tareas evangelizadoras. No obstante, no es hasta el siglo XXI cuando la mujer aparece, tan sólo en unas pocas producciones, sin ser (con)fundida con otros personajes, y su conversión o exorcismo —si es que aparece— deja de asociarse con un pasado pecaminoso para ser encaminado hacia la enfermedad.

En lo que refiere a la Magdalena no admitida en el canon, el fenómeno que se produce es similar al de la evangélica: aunque en las últimas décadas del siglo XX aparecen en su figura algunas cuestiones propias de los textos excluidos del canon, es sólo en el siglo XXI cuando su personaje se construye, explícitamente, a partir de estos documentos. Por último, en lo que a las herederas concierne, éstas surgen ya en las décadas de 1910 y 1920, continuando la línea de mujeres caídas tan frecuentes en la literatura decimonónica. Con el paso del tiempo, aunque continúan las herederas que se constituyen por la contaminación del pecado sexual de su antecesora mítica, en algunos casos no alcanzan la redención de su predecesora. Al mismo tiempo, aparecen también herederas en el sentido biológico que se ven libres de pecado, y otras que, al tiempo que

se liberan de tales ataduras, son utilizadas como denuncia de la intolerancia, prejuicios y opresión ejercida por los poderes religiosos, adquiriendo así nuevas funciones alejadas de la redención.

Por otra parte, y entrando ya en cuestiones metodológicas, se ha demostrado cómo el recurso a la tradición cultural convencionalizada ha sido fundamental para detectar las fases de *continuidad y variación* del personaje objeto de estudio. Así, se ha puesto de manifiesto cómo, en gran parte de los casos analizados, se continúan tradiciones y tipos iconográficos procedentes de manifestaciones culturales previas al nacimiento del cinematógrafo que, finalmente, terminan configurándose, con variaciones de mayor o menor grado, como propias del audiovisual. Al mismo tiempo, se ha demostrado la capacidad del medio audiovisual para crear sus propios tipos, codificándolos y continuándolos en diversas producciones que, a su vez, incluyen variaciones. El ejemplo más claro de ello es la introducción –ya explicada en líneas anteriores– del exorcismo creado por DeMille como nuevo tipo para el tema de la conversión de la Magdalena.

Otro de los objetivos planteados al inicio de este trabajo, consistía en detectar los distintos patrones de conducta que se han elaborado con la figura de la Magdalena y que se ofrecen al público como modelo ejemplarizante. En este sentido, ha quedado demostrado a lo largo de toda la investigación, cómo la historia de la Magdalena mítica es un perfecto ejemplo de redención, de tanta utilidad que, en algunos casos, cuando no se ha querido construirla como mítica ha sido eliminada. La Magdalena como pecadora arrepentida es una herramienta muy fructífera tanto para tratar cuestiones sexuales en contextos religiosos, como para ofrecer a las mujeres los caminos que han de evitar y, en el caso de que ya los hubieran transitado, cómo redimir sus faltas. Esta utilidad de la Magdalena mítica se ha revelado especialmente destacada en el análisis del film de Jules Dassin, concretamente a la hora de estudiar la construcción que del personaje realiza Kazantzakis del que Dassin, con importantes variaciones, traduce a la pantalla. Se han dedicado varias páginas a intentar dilucidar el porqué del recurso de Kazantzakis a la Magdalena mítica de los Padres Latinos y no a la perteneciente a su propia tradición, la oriental. Tras la comparación de toda una serie de afirmaciones de distintos especialistas, así como el recurso a otras fuentes, se puede concluir que es la Magdalena mítica de la exégesis patristica latina la que ofrece a Kazantzakis mayores posibilidades argumentales ya que, por su vertiente de pecadora y su configuración como objeto de tentación, es posible incluirla como un obstáculo en el camino espiritual del protagonista hacia Dios – al igual que sucede en *La última tentación de Cristo*– al tiempo que como ejemplo de

redención, elementos ambos que no son posibles si se hace uso de la Magdalena de la Iglesia Oriental. Con el film de Pasolini se revela, aunque de un modo distinto, esta misma idea acerca de la utilidad de la Magdalena mítica: en el momento que en el director no encuentra una fuente directa en la narración de Mateo para construir a un personaje tan versátil como el de la mítica pero que esté libre cualquier cuestión erótica, en lugar de interesarse por la Magdalena evangélica en sus deseos de fidelidad, toma la opción de suprimirla de su relato.

Aunque las interpretaciones fijadas por la patrística latina, realizadas bajo presupuestos misóginos y androcéntricos, crearon a una figura mítica muy completa para expresar distintas concepciones sobre las mujeres, ello no significa que, en los siglos XX y XXI, su mito no siga incrementándose en esta misma línea. Es de nuevo con DeMille con quien esta cuestión se ha demostrado claramente al detectar la manipulación del texto lucano realizada por el director. Así, debido a su influencia y a la continuidad de sus planteamientos, los demonios de la Magdalena se configuran como pecados, manipulación que luego es continuada, por ejemplo, en las producciones mexicanas, añadiéndose así un factor más en la importancia de la redención de la mujer. Este mismo ejemplo de redención se ofrece también con las herederas de la Magdalena que son concebidas como mujeres caídas. A lo largo del trabajo se han estudiado a las herederas –no siempre concebidas como mujeres caídas– que cumplen los requisitos planteados para serlo, pero también se han mencionado algunos de los personajes o temáticas que, de un modo u otro, aluden al mito de la Magdalena sin necesidad de configurar herederas propiamente dichas. Efectivamente, si no se hubieran incluido los requisitos planteados para considerar a las herederas como tales, la amplitud de esta investigación habría sido mucho mayor, pero desde el inicio se consideró que era necesario fijar ciertas condiciones para detectar a dichas herederas, actuando estos requerimientos como elementos delimitadores de la interpretación.

El proceso por el que ha sido posible detectar a las herederas no es otro que el de conocer, previamente, los distintos conceptos que la mujer de Magdala –en cualquiera de sus vertientes– ha ejemplificado en su figura. Así, el recurso a la herramienta denominada *mujer-concepto* ha sido fundamental para llevar a cabo dicha tarea. De este modo, se ha demostrado cómo determinados personajes se convierten en herederas por medio de la contaminación producida a raíz de la migración de conceptos que, caracterizándolas, son compartidos con su antecesora por el poder magnético de ésta. Todos estos aspectos están en íntima relación con el cuerpo de la mujer de Magdala, que como suele ser frecuente en

las sociedades dominadas por principios patriarcales, es el elemento central en el que se fija la mirada masculina: el cuerpo de las mujeres, al tiempo que es objeto de deseo, se convierte en origen de distintos males.

Con el film de DeMille, se inicia la tradición por la que la conversión de la Magdalena implica no sólo un cambio en su alma sino también en su cuerpo. Se ha demostrado cómo, a partir de los planteamientos del norteamericano, continuados en parte de las películas del siglo XXI, el aspecto físico de la mujer es revelador del estado de su alma: cuanto más asexuado su cuerpo, más libre de pecado se encuentra su alma. En relación directa con ello, no se puede negar, después de todos los ejemplos analizados, que la sexualidad es una cuestión inseparable de la Magdalena. Incluso en la película canadiense de 2001, en donde su personaje se configura como un revulsivo contra el heteropatriarcado, su construcción se realiza por medio de la concepción de su sexualidad aunque, en este caso, está ausente de cualquier connotación negativa. Asimismo, en el film de Ron Howard, aunque en un sentido distinto a la obra de Lee Demarbre, es la sexualidad de María Magdalena, en este caso centrada en sus fines reproductivos, la que demarca la construcción e importancia otorgada al personaje.

Se ha demostrado también la necesidad de plantear un esquema de análisis preliminar para, de ese modo, proceder de la misma manera en el análisis de todas las obras objeto de estudio. Al mismo tiempo, y sin contradecir lo anterior, dicho esquema necesitaba de cierta flexibilidad no a la hora de aplicarlo en primera instancia, como método de investigación, pero sí a la hora de moldearlo, condensarlo, simplificarlo o potenciar alguna de sus fases en la elaboración del discurso final. Este aspecto ha quedado demostrado, especialmente, en aquellos apartados en los que, debido a la multitud de producciones analizadas, ha sido necesario exponer los resultados de manera comparativa. En el mismo sentido, ha quedado también reflejada la necesidad de partir de una clasificación inicial de los materiales que, como se avanzaba en la introducción, aunque establecida sobre fronteras movedizas, era necesaria para poder estudiar las obras en su propio ámbito y que, de ese modo, la interpretación contara con un principio delimitador. Con ello se buscaba que la aproximación al significado fuera lo más apurada posible, sin por ello olvidar que las interpretaciones, lejos de ser definitivas, son susceptibles de contraste con otros materiales y, en consecuencia, abiertas a nuevas lecturas. Es a partir del capítulo dedicado a las producciones de 1960 y 1970, cuando más claramente se demuestra, por la heterogeneidad de materiales, tanto la necesidad de contar

con la clasificación establecida como con la concepción del esquema preliminar de sea como una herramienta capaz de amoldarse a los materiales sin perder su rigor.

A lo largo de estas páginas, se ha constatado la necesidad de hablar de cultura audiovisual con el objetivo de no centrar la atención, únicamente, en las grandes producciones cinematográficas. Especialmente en los últimos apartados, se ha podido demostrar que distintos tipos de creaciones, no necesariamente dirigidas a las salas de cine, y ni siquiera a la televisión, colaboran a la hora de aproximarse a la figura de la Magdalena. Del mismo modo, la interdisciplinariedad se ha revelado como imprescindible para llevar a cabo un estudio de este tipo, en el que se ha sido frecuente el recurso a análisis comparativos entre audiovisual y literatura, pero también con producciones musicales, pictóricas, escultóricas, fotográficas... Sin ello, el estudio habría quedado aislado al no concebir las producciones como parte de todo un entramado cultural que, al tiempo que beben de fuentes anteriores, lo hacen también de las de su tiempo, convirtiéndose, a su vez, las propias obras de análisis en fuente para otras producciones, ya sean audiovisuales o no. Igualmente, los análisis se han realizado tratando de eliminar cualquier principio determinista, al concebir el objeto de estudio como elemento que al tiempo que se ve moldeado por el contexto en el que surge, es también parte del mismo y, como tal, lo construye. Así, los análisis han contado con un importante diálogo entre las producciones analizadas y el mundo en que se realizan, todo ello con una lógica bidireccional de retroalimentación.

Es necesario reconocer que son numerosos los interrogantes planteados a lo largo de los distintos capítulos, habiendo ofrecido respuesta a algunos de ellos mientras que otros, debido en parte a que excedían al propósito y los límites de esta investigación, tan sólo han obtenido tentativas de solución, quedando así numerosas vías abiertas para investigaciones futuras. Con ello se ha revelado la multiplicidad de vertientes a la hora de abordar el estudio de la Magdalena en la cultura audiovisual, revelándose como posibles diversos prismas desde los que aproximarse a su figura, sus significados y sus funciones. En esta primera aproximación, se ha optado por la perspectiva de la Historia Cultural en sentido diacrónico. Por ser ésta la línea que ha dominado todo el estudio, ha sido posible revelar cómo el personaje de estudio se convirtió, desde los primeros siglos del cristianismo, en un mito y que de ese modo continúa funcionando en la actualidad, entendiendo el término «mito» como lo hacía Susan Haskins, esto es, en el sentido de que con este personaje se expresan las distintas cuestiones que cada época asocia a las mujeres, siendo una figura maleable a distintos propósitos, en ocasiones muy divergentes

entre sí como revelan, por ejemplo, la Magdalena de Gibson y la de Lee Demarbre. Por lo tanto, la construcción de la mujer de Magdala no sólo ancla en tradiciones patriarcales las concepciones sobre las mujeres, sino que también es utilizada en contra de aquéllos que iniciaron su mito, para denunciar, desde el terreno audiovisual, cuestiones que la teología feminista viene reclamando desde hace más de cuatro décadas.

Todos los objetivos planteados han sido llevados a la práctica y resueltos gracias no sólo a las herramientas metodológicas y planteamientos teóricos ya mencionados, sino también a los estudios procedentes de la teología feminista explicados en la primera parte de este trabajo. Inicialmente, el lector pudo haberse preguntado el porqué del recurso a esta vertiente de la teología, brevemente justificada al principio del trabajo. El objetivo consistía en mostrar como necesaria la visión renovada de las fuentes del cristianismo que, más allá de una fe –aspecto éste que no ha sido objeto de esta tesis–, conlleva toda una cultura que incluye, a pesar de los procesos de secularización de los estados del mundo occidental, toda una serie de concepciones que siguen presentes y que funcionan, como siempre han hecho, como herramientas de opresión para las mujeres. Si bien, en ocasiones, a los estudios con perspectivas feministas se les ha acusado de falta de objetividad, este apartado se cierra con una breve reflexión sobre dicha cuestión, que afecta directamente tanto a esta investigación como a la mujer de Magdala.

Jacques Le Goff, a principios de los años 90, retomando las ideas de Marc Bloch acerca del oficio del historiador y las de Michel de Certeau sobre la historia como práctica social, trata el tema de la objetividad indicando que «el horizonte de la objetividad, que debe ser el del historiador» no está en contradicción con el hecho de que «el interés del pasado reside en aclarar el presente» dado que al primero se accede desde las circunstancias del segundo. En ese sentido, añade Le Goff, la legitimidad de «observar que la lectura de la historia del mundo se articula con una voluntad de transformarlo».⁶⁸⁶ Años antes, Paul Ricoeur trataba también la problemática de la objetividad y la subjetividad en la historia, afirmando que «esperamos de la historia una cierta objetividad, la objetividad que le es conveniente (...). La objetividad debe ser tomada aquí en su sentido epistemológico estricto: es objetivo lo que el pensamiento metódico ha elaborado, ordenado, comprendido y aquello que puede hacer comprender».⁶⁸⁷ En relación al mismo

⁶⁸⁶ LE GOFF, Jacques, *Pensar la Historia: modernidad, presente y progreso*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 13-15.

⁶⁸⁷ RICOEUR, Paul, «Objetividad y subjetividad en la historia», *Tarea. Memoria Académica*, vol. 2, 1969, p. 7.

tema, pero centrado específicamente en cuestiones feministas, Maria Mies, a finales de la década de 1970, sugería unas orientaciones básicas necesarias para las investigaciones feministas. Esta autora señalaba que «el postulado de las investigaciones *libres de valores*, de la neutralidad y de la indiferencia hacia los objetos de estudio, han de ser reemplazadas por una *parcialidad* consciente». De hecho, esas investigaciones asépticas, en las que el sujeto investigador pretende mostrarse como a-personal, libre de cualquier elemento definitorio de su personalidad o circunstancia social, que se ha convertido, en muchas ocasiones, en esa quimera propia de las humanidades y las ciencias sociales, no es otra cosa que una falsa apariencia con la que el sujeto investigador se cree a sí mismo libre de sus propias concepciones a la hora de construir sus interpretaciones. Maria Mies apostaba por adoptar una actitud de *parcialidad consciente* que, lejos de ser sinónimo de subjetividad, permite un distanciamiento y dialéctica con el objeto de estudio. Ello se realiza con el mismo objetivo al que aludía Le Goff en su idea de transformar el mundo, y que Mies explica claramente: «la investigación debe ser realizada para servir a los intereses de los grupos dominados, explotados y oprimidos», eliminando la actividad del investigador como un simple ejercicio «contemplativo y no involucrado» para sustituirlo por «una *participación activa en las acciones, movimientos y luchas* de la emancipación de las mujeres. No podemos contentarnos con reducir los estudios sobre las mujeres a una pura tarea académica, restringida a la torre de marfil de ciertos institutos de investigación y universidades». ⁶⁸⁸

Dicho esto, queda claro que esta tesis doctoral entra en conexión con esas palabras de Le Goff de conectar pasado y presente para comprender este último, condicionado por las circunstancias del tiempo del investigador y, también, con la voluntad de transformarlo al señalar los distintos prejuicios y elementos opresores que continúan presentes en el mundo contemporáneo. De ello no debe entenderse que la investigación se haya llevado a cabo dominada por la subjetividad del sujeto investigador, ya que, siguiendo las referencias dadas por Ricoeur sobre la objetividad que le es propia a la historia, se ha demostrado, a lo largo de todo el trabajo, desde su introducción, pasando por todo su desarrollo y terminando en las conclusiones, cómo se ha seguido una metodología planificada, rigurosa, explicada y justificada desde el principio del trabajo, con sus propios principios correctores y elementos delimitadores de la interpretación, mostrando aquellos elementos que no se han podido dilucidar con claridad. Todo ello

⁶⁸⁸ MIES, Maria, «Towards a Methodology of Women's Studies», *I.S.S. Occasional Papers*, n° 77, 1979, pp. 6-8.

en conjunción con esa *parcialidad consciente*, sin ningún tipo de intento de emitir falsas apariencias del investigador como sujeto aséptico, impermeable a su propio ser, sino adoptando como base para el análisis de la Magdalena en el audiovisual los estudios académicos de la teología feminista y sus lecturas sobre las fuentes del cristianismo.

El 10 de junio de 2016, el Vaticano emitió el decreto por el que María Magdalena pasaba a ser festejada como apóstol de los apóstoles, demostrándose así cómo han tenido que pasar varias décadas para que lo investigado y reclamado por la teología feminista sea aceptado en una de las principales instituciones religiosas del mundo occidental.

CONCLUSIONS

Having traveled the paths of Mary Magdalene in audiovisual culture, it is time to return to the objectives stated at the beginning of this research, in order to reveal the conclusions at which one has arrived. A synthesis of the diachronic analysis will be presented, focusing attention on the continuities and variations detected. Transgressions, both real and apparent, will be noted. This process will show which of the Magdalenes-- the evangelical, the extra-canonical or the mythical-- has had more importance in the different studied periods. Additionally, attention will be paid to the survival of the iconographic types originating from cultural fields prior to the birth of cinema, as well as to the creation and codification of the audiovisual iconographic types. This will reveal how the medium not only perpetuates previous traditions, but also creates new ones that, in the end, become part of Magdalene's conventionalized cultural tradition.

At the same time, attention will be focused on the more recurrent traditions of this character in the audiovisual medium, as well as the concepts most commonly used to define her. As a result the whole of the research presented here, reveals Mary Magdalene's role as a behavior model for women. This model is dominated, more often than not, by androcentric and patriarchal attitudes even in those cases that the creators think that they are not making these kind of interpretations. Furthermore, the conclusions are focused on the ways that Magdalene's heirs are developed, especially those that have earned that title due to meet the requirements stated for that. Additionally, in the next lines, the questions that have had a first approximation, as well as those that only achieved tentative answers, will be evinced. Moreover, the methodological statements made at the beginning of this research are resumed, accompanied by a reflection on them. Finally, a discernment that, if it could have been made in the introduction, it is presented, willingly and consciously, at the end.

In the chapter dedicated to the silent films, it has been demonstrated that the mythical Magdalene is the predominant character, not only in her (con)fusion with the repentant sinner but also, in some cases, with Mary of Bethany. Whilst for the conversion scenes, the anointment type is the more common, with Cecil B. DeMille's film the theme varies introducing a new iconographic type: the exorcism. As far as the rest of the

elements is concerned, for example the crucifixion, the dominant line is the continuity of traditions proceeding from the Middle Ages. These ones show Mary Magdalene as a character suffering an exacerbate pain at the feet of the cross. Among the main traditions used by the filmmakers, the sinner, the relationship with Judas and the conversion-reward pattern, founded by the Fathers of the Church, stand out. This last aspect is introduced, by the first time, by Antamoro with the *Noli me tangere*'s scene, and DeMille makes it more powerful due to the cinematographic technology. In terms of the concepts that the character exemplifies, sin, lust, beauty, vanity, contemplative life and, especially, repentance, are the more significant and recurrent. All these concepts make the Magdalene's figure a model of redemption. This exemplary role is also introduced in the Mary Magdalene's heirs, constituted as a fallen women due to sexual sin.

The development of the character runs parallel with the audiovisual medium progressive transition from cinema of attractions to narrative model. Whereas Lumière, pioneers of cinema, had left Mary Magdalene unmentioned, progressively, elements proceeding from her *conventionalized cultural tradition* arise. These aspects initially appear without variations. This is due to three facts. Firstly, the early cinema's desire for artistic legitimation; secondly, the need to create an understandable language; and finally, the existence of the cultural tradition as an essential resource in the creation of the character. Thus, despite the fact that the evangelical accounts are the plots translated to audiovisual medium, it is the *conventionalized cultural tradition* which was the actual fountain that brings the necessary materials to build the first filmic Magdalenes. This has been demonstrated, for example, with the Zecca and Guy use of the illustrated bibles from the XIXth century. As stated before, the increase of the Magdalene's characteristics, most of them derived from the mythical woman, arises as long as cinema becomes, eminently, a narrative medium. The decades that best represent these changes are 1910s and 1920s, with movies that develop the woman's life as a courtesan before her conversion. These changes will have continuity until the middle of the XXth century. All of them are gathered up and strengthened by Cecil B. DeMille. This filmmaker sets the basis for the following filmic Magdalenes, regarding the courtesan life of the woman, the relationship with Judas, the conversion via the exorcism and the metamorphosis of the Magdalene's body from sensuality to chastity, as well as the reward resulting from her role as a witness of the resurrection. At the same time, DeMille anticipates a factor that will determine the next decades: the censorship.

After the vacuum of productions in the 30s, in the chapter dedicated to the Mexican cinema, three movies have been analyzed. The woman from Magdala appears in these productions as the mythical character, especially due to the (con)fusion with the sinner and Mary of Bethany. In this sense, a continuity of elements from her cultural tradition is shown, but also there is a continuity of the pure audiovisual features of the woman, those one that have been established by DeMille's picture, such as the understanding of Magdalene as a rich courtesan deep into a relationship with Judas. However, Mexican cinema continues previous traditions, such as regarding the idea of Mary Magdalene as Mary of Bethany and, in consequence, as the representation of the contemplative life. Moreover, in the case of the film directed by Contreras Torres, the woman appears as an imbibe of Jesus' teachings. This question reveals a change from her audiovisual tradition that implies a modification in her representation at the feet of the cross. This is due to the fact that the woman knows the resurrection of Jesus after his death.

Nonetheless, in spite of all these continuities, there are some variations that constitute specific features of the Mexican cinema made in the 40's and 50's. In addition to the relation between the woman of Magdala and the parable of the lost sheep, the most remarkable aspect of this cinematography is the importance allotted to the conversion. As demonstrated amply in the corresponding chapter, the conversion of the Mexican Magdalenes needs different stages. Initially, the consternation; secondly, the exorcism following DeMille's example either for the demons leaving the body of the woman or for the alteration of her physical appearance. Finally, the conversion is presented with the rejection of vanity continuing the iconographic type originated in the baroque period. In the case of the last shots of Contreras Torres' film, the Magdalene's penance is represented. This film is the first one that recovers this tradition stated at the *Golden Legend*—among others—at the time that repeats the baroque composite schemes for Mary Magdalene's penitence.

Therefore, these films continue centuries-old traditions and others originated by the audiovisual culture. This statement is important because it establishes and reinforces the fact that cinema not only perpetuates the iconographic types from the cultural tradition prior to the birth of the medium, but also continues the audiovisual iconographic types and modifies them. Moreover, the analysis of these films reveals that the more common concepts are the same than in the previous stage: beauty, sin, vanity, repentance and conversion, in addition with penance and contemplation. In this sense, the story of Mary

Magdalene is, one more time, a perfect story of redemption. Summarily, the migration of (audio)visual discourses has been demonstrated. These approaches are reformulated in each context, continuing some codified features and adding others. Finally, as regards to the heirs of the woman from Magdala, some examples have been shown. Although the main characters are fallen women, they cannot be understood as actual heirs because they do not merit the fixed requisites for being considered as such.

However, it is in two European countries in the 50', when the real heirs of Magdalene appear in scene. At the same time, the mythical woman from Magdala becomes the main character in an Italian production. Both heirs emerge in movies that recreate Jesus' passion and, notwithstanding, their destinies diverge by far. On the one hand, the descendant that comes from Spain is located in a film directed by Ignacio F. Iquino. This movie reveals a continuity in the creation of the heir. She is presented as an urbanite and modern sinner, defined by the same concepts as her ancestor: sin, adultery, vanity, greed... All of these are defining elements for the character inherited from the mythical Magdalene as a result of her magnetic power. Hence, again, the inheritance of Magdalene serves to create an example of redemption. In this case, the heir needs to return to the countryside to regret her own faults. On the contrary, the city, and its tendency to be influenced by foreign trends, was not appropriate for the woman's conversion because it is a danger to the modesty and humbleness that National Catholicism's ideology dictates for women.

On the other hand, Katerina, the descent made by Jules Dassin, includes an important variation adding the *apostola apostolorum*'s role, a feature from the evangelical Magdalene. This facet had been represented in the medieval depictions, but after that period, it had remained in lethargy. It is only with Dassin's film that this role is recovered in order to create the Magdalene's French heir. Besides, the continuity of the rest of the elements is prominent, regarding the concepts that, initially, outline the character – prostitution, beauty, temptation– as well as the relationship with both Judas and Jesus heirs. One remarkable variation is the fact that Katerina does not suffer a conversion because she does not ask for forgiveness. On the contrary, her conversion is due to her implication in the fight for the oppressed. In this sense, she continues with the armed apostolate, firstly as a leader and after in terms of equality with his comrades. This is an example of variation that includes a transgression that breaks away from established limits for the character.

In other terms the protagonist of the Italian film is created. She is the mythical Magdalene in her role of a rich courtesan, with an overflowing sensuality, with a lot of lovers and mixed up with Mary of Bethany. Her sister, Martha, reprimands her for her life of sin, recovering by this way another tradition of the character. Even she is the audiovisual codified courtesan, new features are added to her character. These ones are not an invention but a recovery from old traditions. The most prominent aspect is her dancing skill, proceeded from her mythic tradition. Magdalene was thus visualized as a dancer before her conversion. However, an aspect from her evangelical tradition is also included: after her conversion, she is presented as a member of the close group of Jesus. Whilst Contreras Torres has presented the woman receiving Jesus' teachings, the Italian movie also creates that understanding showing the woman in contexts where, usually, she was out, like the scene on the Mount of Olives. Once again, Magdalene's life is a story of redemption that exemplifies the damaging behaviors and, once she has been transformed, she represents the good Christian life.

If in Italy Mary Magdalena was the main character in a sword and sandals film, in the United States her importance is dispelled in this kind of movies. One of the reasons for that is the presence of other feminine characters that make possible the introduction of eroticism and villain attitudes, like Popea. Yet in spite of this, the telefilms made by religious companies include the presence of Mary Magdalene. One catholic production, *Hill Number One*, and one protestant, *I Beheld His Glory*, had demonstrated how this character continues her presence in the audiovisual culture. In this cases, her presence is effective only in the *Noli me tangere* scene. This situation seems to suggest that Magdalene is developed in her evangelical side. Nevertheless, as evidenced in comparison with *Day of Triumph*, the telefilms do not choose the evangelical Magdalene. On the contrary, they only use the woman's role as witness of the resurrection because the plot of the films is not a story of redemption but faith in Jesus. When the length of the movie is longer, the mythical Magdalene reappears as a courtesan.

As described in the third chapter, the decades of the 60's and 70's witnessed the rise of movies, although with precedents in 1940 and 1950, that insist on their fidelity to the Gospels. This is due, on the one hand, to the support of religious institutions and groups. On the other hand, it is because these decades represent important changes in the articulation of Jesus' life on movies that result in heterodox interpretations. Among the productions with fidelity targets, paradoxically, the mythical Magdalene is the character portrayed. Although with this continuity, there are some changes in the creation of the

filmic character. This has been shown in the analysis of both Ray and Stevens productions. In these cases, Mary Magdalene continues as the mythical character but the main (con)fusion is not with the sinner but the adulteress. Likewise, with these filmmakers the hegemony of the courtesan falls apart. Whilst Ray continues the prevailing tendency of neglecting the woman's presence between her conversion and the crucifixion scenes, Stevens insists on her inclusion in the group of Jesus, adding typical features of the evangelical Magdalene. Among these ones, the most prominent is the role of the woman as a receiver of Jesus' messages as well as the *apostola apostolorum* that, within the group, she obtains the duty of the apostolate. Just as Lumière did, Pasolini leaves Mary Magdalene unmentioned. Therefore, the decade of the 60's continues using the mythical character adding features from the evangelical. Consequently, the concepts which are deduced from her figure are sin and conversion in conjunction with the role of a disciple and witness. Actually, although the repentant sinner continues and her story is an example of redemption, the development of her sinful life is reduced.

In the next decade, in Mexico, the Mexican characteristics of the Magdalene continue in the movies. Indeed, the woman of Magdala is the courtesan that experiences conversion in different stages. In Europe, Zeffirelli, even using the mythical character, varies her representation showing her not as a rich courtesan but as a harlot living away from society. She is the harlot whose tears wetted Jesus' feet which she wiped with her hair and then anointed him. Indeed, after her conversion in the anointing scene, she becomes the *apostola apostolorum*. However, her announcement of the resurrection is not believed by the rest of the group. Along the same year, in the film *Jesus*, Mary Magdalene returns to the (con)fusion with the sinner of the Lukan account. Despite that, her role in the ministry of Jesus is emphasized. For all these reasons, although the woman continues representing sexual sin and conversion, in these decades Magdalene as a member of the close group of Jesus and as a witness of the resurrection emerges. However, it does not mean that Magdalene no longer exemplifies redemption, a characteristic feature originated in the writings of the Fathers of the Church and perfectly evidenced in the conversion-reward pattern. Conclusively, there are obvious similarities among these productions: their fidelity target as well as the support from different churches and religious groups. By adopting this perspective, these films continue presenting Magdalene in her mythical side although some evangelical features are introduced. This fact has as a result the increase of her importance in the storyline. This transition was produced in a religious renovation era, where the different powers,

although insisting on the importance of the mass media, do not show any interest in removing the misogynistic notion that represents the mythical Magdalene.

Amidst the productions based on heterodox approaches, it has been shown how those that are inserted in experimental and subjective visions continue the features derived from the mythical woman from Magdala. This happens although the features are faded in the personal discourses of their creators. As regards to the musicals and their renewal of the discourses to represent Jesus' life, and in a close relationship with the cultural and religious movements of those years, there is a continuity in the mythical Magdalene as a prostitute. Simultaneously, Mary Magdalene is presented as a woman in love with Jesus, who is helped and comforted by her. In the film directed by Jewison, there is a variation related to the woman's conversion: the anointing is not used to show the Magdalene's transformation but the proximity between both characters. On the other hand, Johnny Cash's movie represents the conversion via the exorcism that becomes a reality by the physical contact. Certainly, with this new kind of exorcism the iconographic type made by DeMille is modified. In both productions, Mary Magdalene continues being an example of redemption, leaving her past life as a prostitute in *Jesus Christ Superstar*, and in the ambiguity portrayed in Johnny Cash's movie. Indeed, due to lack of clarity, it is difficult to say which Magdalene, the evangelical or the mythical, is being represented. Nevertheless, the context where the exorcism happens seems to suggest that the mythical is the chosen one.

The comedy is other genre where heterodox visions of Jesus' life are represented. Judith, one of the characters from *Life of Brian*, has been the elected character to analyze her relation with Magdalene. It has been demonstrated that this woman is shaped by the fusion of the evangelical Magdalene and the extra-canonical woman from Magdala. Thus, making Magdalene without any kind of sin and sexual liberty, a transgression is produced. Indeed, it has to do with the subversive power of humor. In this context, her character has nothing to do with the sinful life or redemption in order to reveal an independent, leading and wise woman. Meanwhile, the unrequited love presented in *Jesus Christ Superstar*, becomes a real relationship including sexual encounters between Brian and Judith. Another variation appears in Judith's role as an *apostola apostolorum*, where she is, as well as Katerina was, a major asset for the revolution.

The final part of this chapter has been dedicated to the productions that recreate the last days of Jesus. Although the different movies have different approaches, the mythical Magdalene is predominant. That does not mean the absence of diverse shades.

The shortness of the road to Calvary shot by Tarkovsky, make it difficult to reveal which Magdalene is presented. As regards to Mexican productions, the mythical Magdalene appears in three ways. In the passion recreated in *Cristo 70*, Mary Magdalene is understood as the harlot from Bethany that anoints Jesus' feet. However, Judith, the character that plays the woman from Magdala, is not considered as her descendant. Quite the opposite happens in *El Elegido*, where Paz is chosen for performing Mary Magdalene due to her sinful life that turns her into a Magdalene's heir. Even so, Paz does not achieve any sort of redemption. The Magdalene depicted in *Auandar Anapu* contemplates another portrayal. To some extent, it is due to the fact that the plot has less to do with a recreation of the passion than with updating of Jesus' story. The heir of the woman from Magdala appears as a prostitute saved by the main character in his side of Jesus' descendent. Within this framework, a new variation of the exorcism emerges: the full authority of Jesus, neither his ability to make miracles or his empathy are no longer the agents of the event. Instead of that, the explicit sexual relationship is the device that saves the woman.

Outside the borders of México, the last example related to Jesus' process and passion, is a Spanish production. Sáenz de Heredia depicts Mary Magdalene in her (con)fusion with the sexual sinner that works as a pattern of behavior. Her story serves as a model to one woman in the spectators that are witnessing the recreation of the process. The woman from the audience shares with the mythical Magdalene the sexual sin and she recognizes herself in the Magdalene's story. Finally, with the Werner Herzog's film has been shown another type of heir. She is located in a plot isolated from the gospel accounts, but she is a Magdalene's descend as a result of the magnetic power that radiates the mythical woman. Marie, the filmic character, shares with her antecessor the same features as a *concept-woman*. Therefore, the mythical Magdalene defined by sexual sin is the side offered by these productions, leaving her inheritance in most part of the women presented as her descendants in contemporary contexts. Thus, although there are some exceptions, sin and repentance are the main factors to create the Magdalene character and her heirs in order to depict redemption stories. At the same time, the sexual relationship with Jesus increases the attention and will have his breaking point in the 1980's.

The fourth chapter has been dedicated to the productions made in the 80's and 90's. In this section, several aspects of the mythical Magdalene as wells as of her heirs, reworded formulations and reminiscences has been considered. In the first part, the attention has been focused on Scorsese's *The Last Temptation of Christ*. His Magdalene is founded in the mythical character, understood as the embodiment of sin on account of

her connection with the snake. As shown previously, the woman also has a characteristic derived from the evangelical woman of Magdala: the *apostola apostolorum* role. However, in this case, it is not necessary the resurrection scene to show this Magdalene's facet. Simultaneously, some characteristics derived from the extracanonical Magdalene are added to the character. This is depicted, specially, in the dreamlike episode. There, the woman, after the wedding with Jesus, has sexual relationships with her husbands and, consequently, she gets pregnant.

Concerning the forgiveness matter, Scorsese sets out the issue conversely. In this case, it is Jesus, not Magdalene, who asks for forgiveness. This is due to Jesus' regrets for abandoning the woman. Thus, the medieval legend about John the Evangelist and the woman from Magdala suffers a variation. Therefore, the anointment also suffers a modification, being Jesus who makes the anointing on Magdalene's feet. Additionally, the tendency to increase the presence of the woman during the ministry of Jesus – tendency settled fundamentally since George Stevens' movie– continues. As a model of behavior, there is also an alteration: Mary Magdalene, the prostitute, becomes the wife that takes care of the home. In this sense, although changing the results of the conversion, the traditional roles associated to women –wives and mothers– last. Hence, even with variations that modify old traditions, there is not an authentic transgression in devising the character. Mary Magdalene works in the plot as a device to reveal Jesus' inner struggle. This aspect is common in the productions that translate into the audiovisual Kazantzakis' novels.

These decades also witnessed the continuity of sword and sandals productions, as well as others with evangelizing purposes that include Mary Magdalene as the repentant harlot that becomes the first witness of the resurrection and the *apostola apostolorum*. This sort of proposals are also displayed in both musicals and animation movies. However, Magdalene's presence does not finish in these ways of representation. On the contrary, as shown in previous decades, her presence spreads to her heirs and updated versions. Likewise, this also happens in the movies with echoes from her myth in order to deal with different issues related with prostitution and intolerance. This happens on the movies directed by Nina Menkes and Derek Jarman respectively. In the first case, the reminiscence works as a device to reveal the oppression suffered by the main character that lives between the world of the jail and the world of the prostitution. The second case uses the reference to Magdalene in her (con)fusion with the adulteress to report homophobic prejudices.

If in the 70's the film made by Monty Python was the comedy analyzed, in these decades there is an Italian comic film whose main character has a parallel life with Jesus. Besides, her companion, Deborah, is a prostitute that, in the last shot of the film, is presented crying at the feet of the cross. In a different sense the character influenced by Mary Magdalene is portrayed in *Jesus of Montreal*. Mireille, before her encounter with Jesus' heir, is only valued for her visual aspect and not for her talent for interpretation. In this instance, the influence of the mythical woman from Magdala is used to explain the women's body commercialization. Although these characters are not the actual heirs, these ones appear in the works made by Kieslowski and Hal Hartley. Whilst in the first case the woman exemplifies the worldly love versus the spiritual love exemplified by the young boy that causes her conversion, in Hartley's movie Magdalene, understood as a adulteress, appears as Jesus' closest fellow in his second coming. Therefore, even her character continues being related to sexual issues, it has less to do with redemption stories than with other purposes.

In the chapter dedicated to the XXIst century, while the majority of the movies show personal and heterodox approaches, there is a continuity of movies with fidelity targets. However, it is in the heterodox proposals where more variations are exposed. This is a characteristic feature of the third millennia. Moreover, these decades also witnessed the existence of Magdalene's heirs as a behavior model. Among the productions made with fidelity intentions, four productions had been analyzed. In one of them, Mary Magdalene is created as the mythical character, whilst the other ones try to elaborate the evangelical character. It is Mel Gibson's movie which continues the tradition, settled by Ray and Stevens, of creating the mythical Magdalene via the (con)fusion with the adulteress. In this particular case, her role is limited to express pain, especially in the crucifixion scenes, continuing a tradition fixed from the birth of cinema. Although this continuity, Gibson introduces a variation: Mary Magdalene, together with the Virgin, is presented gathering Jesus' blood after the flagellation. This is due to the influence of Ana Catalina Emmerich's visions. This construction of Mary Magdalene agrees with the general idea of the movie: to show the audience that the whole humanity is in a state of sin. In this sense, the woman from Magdala becomes an example for sexual sin, the typical sin allotted to women in the Judeo-Christian tradition. Thus, Mary Magdalene, once again, represents sin, repentance and conversion. Besides, one more time, her life constitutes a redemption story.

As far as the evangelical character is concerned, the most explicit portrayal of her appears in *Magdalena: Released from Shame*. She is presented as a witness of Jesus' life, death and resurrection, as well as an active evangelist. Her character is elaborated from the Lukan account without (con)fusions with other women. The conversion, as DeMille did decades again, takes place through the exorcism. Nonetheless, in this case it is not over a sinner but an insane woman. However, as well as it happened in Johnny Cash film, the woman's possession and conversion is presented in relation to shame and honor questions. Therefore, the way to interpret the woman as a sinner is opened. Additionally, the tradition –settled since the 1960' and 1970'– that gives prominence to this character in the ministry of Jesus, is also continued. *Magdalena: Released from Shame*, was made with evangelizing purposes oriented specifically to women. To fulfill this objective, the movie takes up Magdalene's life as an example of redemption and behavior. It relies on the idea that faith in Jesus and his capacity for forgiveness can be useful for other women. Summarizing, this production shows, until now, the closest Magdalene to the New Testament accounts. Although she is released from misogynistic considerations derived from the Fathers of the Church, she does not reach the feminist theology proclamations. A similar exorcism appears in *The Miracle Maker*, where the woman from Magdala suffers from hallucinations and is healed by Jesus. Although initially this film seems to depict Magdalene without (con)fusions, finally it endures the tradition that confuses the woman from Magdala with the sinner that wipes Jesus' feet and ask for forgiveness. Lastly, into this category of movies, Philip Saville's production presents Mary Magdalene without (con)fusions. Even so, the sin continues to be present in her character. It is due to her physical appearance that becomes more demure as she is closer to Jesus. In this way, Mary Magdalene continues being the mythical sinner that shows her soul's conversion through her body's transformation.

In the chapter dedicated to heterodox approaches and new formats, the *biopic* for television continues the traditional conception of the mythical character as a sexual sinner that redeems herself. Notwithstanding, a variation is included: in the first shots of the film, she is presented as a wife that falls into sin because her husband's repudiation. In the rest of the productions analyzed in this section, Mary Magdalene is portrayed varying the hegemonic traditions used up to now. Although in some cases the mythical Magdalene is presented, other sides of the woman from Magdala appear. At the same time, new concepts and attitudes are related to her character. The most explicit case of transgression is Nigel Wingrove's film. Even though this filmmaker presents the woman as the

repentant harlot that has achieved holiness, he also introduces issues related to the patriarchal hierarchy of the church and the oppression of the women within. In addition, in spite of this production is an erotic movie, Magdalene's body is not used expressing sexual matters as it has being traditional for many centuries ago.

Regarding the shorts analyzed, *The Cross* presents the exorcism with a close similarity with *Magdalena: Released from Shame*. Even though, in this case the ambiguity is removed, and the woman from Magdala is presented without any sign of sin. On the contrary, she is the evangelical character, the insane woman healed by Jesus that becomes the *apostola apostolorum*. Moreover, *Crown Prince of Thrones* represents an updating of Jesus' story in the XXIst century. Mary Magdalen appears as his girlfriend meanwhile Judas is in love with her. The last short analyzed also introduces the sexual relationship between Jesus and Magdalene as well as her prostitution past. With the exception of *The Cross*, the rest of the productions from this section use the sexuality to define Mary Magdalene. However, it is not to condemn her. This situation means a difference from prior productions where the sexuality was considered as an injurious feature. Therefore, Magdalene's role as an example of redemption continues decreasing.

In relation to the worlds dominated by vampires and zombies, Mary Magdalene has also presence both in her biblical character and into her heirs. The abandonment of her figure as a redemption example continues while her character is used for purposes away from patristic interpretations. The best example is the Magdalene from *Jesus Christ Vampire Hunter*. In this case, the woman, configured from her evangelical side in combination with the extracanonical character, is presented as a homosexual woman that enjoys freely her sexuality. This is a prominent transgression that exceeds the established limits for the character. Hence, she is no longer the sinner that offers a redemption model but the smart, strong and liberated woman accepted by Jesus. He does not only fight against the vampires but also the intolerance exerted by religious institutions in the XXIst century. The representation of vampire and demonic worlds are not limited to the Canadian production. Similar topics have been shown in the comic *The Magdalene* and in the anime *Chrono Crusade*, where Magdalene's heirs fight against evil forces without sin in their life.

If that happens in vampire movies, in the zombie's ones three ways of representing Jesus' story have been detected. However, Mary Magdalene only has presence in those ones that represent Jesus as a zombie after the resurrection. In the case of the short released in 2014, the second coming of Jesus includes Mary Magdalene within the

conflict with Peter as has been presented in the extracanonical gospels. In the other movie, the situation differs due to being a parody of the movie directed by Norman Jewison. The difference resides in the inner conflict that Magdalene suffers. She does not know if it is possible to love a zombie. Consequently, there can be no doubt that Magdalene's story as a redemption example continues in downturn.

Despite the fact that some analyzed productions present features from the extracanonical Magdalene, it is in Abel Ferrara and Ron Howard productions where the character is conceived based on the extracanonical gospels. Whilst the first one presents her as a woman with authority, interpreter of Jesus' teachings and his possible wife; Ron Howard portrays Magdalene mixing the extracanonical gospel with medieval legends. She, originating from a royal lineage, gives progeny to her husband Jesus. Besides, she is the chosen one to lead the community, the first Apostol that, after the crucifixion, runs away to France where she gives birth to a baby called Sarah. A similar proposal is presented in the comic *The Magdalena*. In this case, it is not only Mary Magdalene who appears but also her biological heirs. Although Ron Howard shows Jesus as the first feminist –making an anachronism– and tries to make an allegation to glorify the woman from Magdala removing any sign of sin in her character, he continues offering a patriarchal and androcentric portrayal of the woman. This is due to the fact that Magdalene is only considered as a receptacle for Jesus' blood. Therefore, Mary Magdalene is described according to the traditional roles associated to women, in particular the maternity understood as the best virtue for women. Even though it is said that Mary of Magdala was the first Apostol, nothing about her evangelizing duties is said. Instead of that, all the attention is paid to her function as a mother. In this way, the mythical Magdalene as a repentant sinner is abandoned in order to create, in the case of Howard's film, a character whose supreme merit consists in giving birth to Jesus' daughter.

As it has been demonstrated in the section dedicated to Pop music, Lady Gaga, in her album *Born This Way*, tries to portray a transgressor Magdalene. However, after the analysis, it has been shown that it is not an actual transgression but a recycling of old traditions derived from the mythical character –love triangle with Judas and Jesus, prostitution, anointment, dance, adultery – combined with a subtle reference to the legend about the journey to France. Finally, the chapter dedicated to the XXIst century, has been ended with the film *The Magdalene Sisters*. In this case, the character appears as a behavior example –built from her mythical side, specifically as a penitent sinner– as well

as in her heirs. These ones are conceived in this way due to the sexual sin, temptation and vanity derived from their ancestor. Nevertheless, there is a huge difference with the silent films' heirs. The reason for that comes from Mullan's intention: he does not use the young women as a redemption example but as a report of the oppression and torture exerted over the women in the Irish country in the XXth century. Once again, it has been demonstrated that Magdalene as a redemption model is set aside in benefit of other uses of the character. In this particular case, those uses are oriented to denounce the attitudes and actions exerted by the Catholic Church in the contemporary world.

In summary, once the diachronic analysis has been made, it can be affirmed that it is the mythical Magdalene, from the beginning of cinema, the predominant character in the audiovisual culture. Initially, she is conceived from the (con)fusion with the sinner. Immediately, the (con)fusion with Mary of Bethany and the adulteress are added to her character. Derived from these (con)fusions, primarily the first one, her role as a courtesan is developed and it becomes the prominent side of Magdalene until the 60's and 70's. In these decades there are two fundamental ways to create the woman from Magdala. On the one hand, her role in the ministry of Jesus is strengthened. On the other hand, she is no longer presented as a courtesan but an explicit prostitute. Regarding the evangelical Magdalene, despite the fact that most features of this character appear dissipated among the mythical one, the productions made in the mid XXth century commence to present, in a clearer way, the particular features of this character. These issue is exemplified by her role as Jesus' teachings receiver as well as her function in the evangelizing duties. However, it is not until the XXIst century when the woman appears without (con)fusions with other characters. Despite that, it only happens in a little amount of productions. At the same time, her conversion or exorcism is released from sinful issues to be oriented toward sickness.

As far as the extracanonical Magdalene is concerned, the situation is similar to the evangelical. Although since the last decades of the XXth century some evangelical features have appeared, it is not until the third millennia when these issues are prominent. Lastly, regarding to the heirs, these ones appear in the two first decades of the XXth century, continuing the fallen women tradition derived from the XIXth century literature. Although the heirs are conceived as a fallen women due to their sexual sin, in some cases they do not reach redemption. Concurrently, heirs in the biological sense appear in some productions. These women are not contaminated with sexual sin. On the contrary, they are liberated from that burden. In consequence, they are used as a device to denounce

prejudices and oppression practiced by religious institutions. Consequently, Magdalene's heirs adopt new functions away from redemption.

Concerning methodological questions, the importance of the *conventionalized cultural tradition* has been demonstrated. Primarily, it has been important in order to detect continuities and variations in the portrayal of Magdalene. Thus, it has been exposed that traditions and iconographic types derived from other cultural fields are continued. These ones become, with variations to a greater or lesser extent, a part of the audiovisual culture. In addition, the capacity of cinema to elaborate its own types, encoding and perpetuation them in several productions, has been revealed. Likewise, these types are sometimes modified. In this sense, the clearest example is the introduction –explained in preceding paragraphs– of the exorcism elaborated by DeMille as a new type to show Magdalene's conversion.

Furthermore, another objective stated at the introduction consisted in detecting different behavior patterns based on Mary Magdalene. These patterns are introduced to audience as an exemplary model. In this sense, it has been demonstrated that the mythical Magdalene is a perfect example of redemption. This side of the character is so useful that when filmmakers do not want to offer the mythical character, they choose to reject her. Mary Magdalene as the repentant sinner has become an advantageous tool with the purpose of including sexual issues in religious contexts. Besides, this tool is also used to offer a model to women. The utility of the mythical Magdalene is specially noted in the movie directed by Jules Dassin. In particular, this approach serves to study the conception of the character elaborated by Kazantzakis that Dassin translates, with crucial variations, into the screen. The seeming incongruity between the eastern religious tradition of Kazantzakis and his Magdalene –made according to the Latin Fathers– has been analyzed. After comparing several statements proceeding from different scholars, evidence seem to suggest that the mythical Magdalene derived from the Latin patristics is more profitable. This is due to her sinful life and her consideration as a temptation that makes possible her presentation as an obstacle in the spiritual journey of the protagonist. In fact, this is not an exception in Kazantzakis works. Indeed, the same idea is shown in *The Last Temptation of Christ*. All these issues are not possible if the evangelical Magdalene, the accepted by the Eastern Fathers of the Church, is depicted. This usefulness of the mythical Magdalene, although elaborated in a different way, appears in the film directed by Pasolini. As a result of a lack of sources about the mythical Magdalene in the Gospel of

Matthew, Pasolini instead of paying attention to the evangelical one, decides to suppress this character in his movie.

The androcentric and misogynistic mythical Magdalene, created by the Fathers of the Church, continues being developed in the XXth and XXIst centuries. As evidenced by DeMille's film, the manipulations of the gospel accounts continue being practiced. It has been shown with the distortion of the Lukan account in relationship with the sinful woman. Thus, Magdalene's demons are understood as the seven deadly sins. This manipulation is continued, for instance, in the Mexican productions. The deadly sins add another factor to the importance of Magdalene's redemption. As regards to the heirs, this same example of redemption is offered because they are conceived as fallen women. In addition to the actual heirs, those characters influenced by the mythical woman have been analyzed although they do not reach the requirements stipulated. Indeed, if there were not conditions to be considered as an heir, this research could have been much broader. However, from the beginning it was considered necessary to set conditions in order to detect the heirs. Therefore, these conditions or requirements act as elements to demarcate the analysis and interpretation.

The process for recognizing the heirs of Magdalene has been possible due to the previous knowledge of the concepts used to define Mary Magdalene in her three facets. Thence, the use of the tool called *concept-woman* has been essential. In this sense, it has been demonstrated that some characters become heirs through the contamination derived from the migration of concepts and the magnetic power of their ancestor. All these matters are in close connection with Magdalene's body. The body, as it is habitually in patriarchal societies, is the main object where the male gaze is addressed. Women's body is not only an object of desire but also the origin of evil forces.

Besides, Cecil B. DeMille initiates the tradition of representing Magdalene's conversion not only by a change in her soul but also in her body. It has been proved that this aspect continues in the third millennia movies, using the appearance of the woman to reveal her spiritual state: as much chastity she has is in her body, so also her soul is much cleaner. Thus, after all the analyzed examples, there can be no doubt that sexuality is an inseparable issue from this character. Even in the Canadian production, where the character acts as an inducement against heteropatriarchal ideologies and structures, she is depicted through her sexuality. However, in that case, the sexuality has not a negative connotation. In *The Da Vinci Code* the use of her sexuality is oriented in another sense.

In fact, the sexuality which focused on procreation is the element that gives her relevance. Therefore, Mary Magdalene is defined by her capacity of bringing progeny.

Concerning the scheme of analysis, it has been shown the need of it in order to proceed in the same way in the analysis of all the productions studied. Additionally, the preliminary scheme of analysis is needed to be flexible. This flexibility is not applied at the first instance but in the final dissertation. This is due to the necessity to condense, shape, simplify or strengthen some of the phases of the analysis. This issue has been shown, specially, in those sections that, due to the multitude of analyzed films, it has been necessary to expose the results in a comparative manner. By the same token, the necessity of initial material's classification has been shown as an indispensable mechanism. As explained in the introduction, although this classification is based on unstable boundaries, it was imperative to study the productions in their own sphere. The reason for that is the necessity of having a delimited framework for the interpretation. The aspiration for that lied on obtaining the more accurate interpretation of the meaning. Despite that, it does not mean that the interpretations are never definitive. On the contrary, interpretations are susceptible of being reworded and, in consequence, they are opened to new interpretations. It is from the chapter allocated to the productions of the 60's and 70's, where the necessity of a classification as well as an analysis scheme is more obvious due to the heterogeneity of movies. In this sense, the requirement of a preliminary scheme is fundamental in analyzing the subjects without losing its rigor.

In addition, as demonstrated all along this thesis, it is necessary to use the term audiovisual culture with the purpose of avoiding to focus attention exclusively on hegemonic productions. The last sections are an evidence of the diversity of productions that collaborate to understand Mary Magdalene in the audiovisual medium. Besides, an interdisciplinary approach has been revealed as indispensable for this kind of research. In this sense, several comparative analysis has been shown. Without this sort of approach, the interpretations would be isolated and decontextualized from the cultural framework. Into this framework, the analyzed productions are not only influenced by previous sources but also by sources derived from their own context. Likewise, the productions become sources for other cultural manifestations, either audiovisual or not. In addition, the analysis have been made avoiding any deterministic principles. The audiovisual productions are understood as elements that, at the time that are shaped by the context, they are part of their own framework and they take part in it. So, the analysis have been made in a bidirectional relation between the productions and their contexts.

It must be acknowledged that numerous questions set out along this thesis. Some of them have obtained answers. In other cases, they only reached initial approaches due to the fact that the questions exceeded the limits of the research. Therefore, various research lines have been opened for future research. This reveals the several aspects derived from the matter that could be analyzed from different approaches in order to explore other meanings and functions of Mary Magdalene in the audiovisual culture. In this research, the approach adopted has been the cultural and diachronic perspective. This approach makes possible to reveal how Mary Magdalene became, from the first centuries of the Christianity, a myth that continues up in the present moment. The term «myth» has been understood as well as Susan Haskins did, meaning that with Mary Magdalene different considerations about women are shown along the centuries. It also includes the malleable condition of the character, useful to several purposes. These purposes sometimes are extremely different, as evidenced by the movies directed by Mel Gibson and Lee Demarbre. Thus, the character from Magdala is not only portrayed based on patriarchal considerations but also used to denounce issues that have been claimed by feminist theologians.

The objectives of this research have been reached thanks to the methodological tools and theoretical statements explained in the introduction. By the same token, the studies originating from the feminist theology –described in the first part of this thesis– have been essential. Initially, the reader could wonder the reason for choosing this branch of theology. This choice has been succinctly explained at the beginning of this research but it will be developed below. The aim was to show the renewed vision of Christianity's sources elaborated by feminist theologians. Christianity, beyond a faith –aspect that has not been the matter of this thesis–, implies a whole culture that includes, although the secularization processes in western countries, all kind of implications of women that endure in the present world. These implications mainly continue as tools of oppression for women. Despite the fact that feminist studies sometimes have been accused of partiality, this section finishes with a reflection on this issue. This matter directly concerns Mary Magdalene as well as this research.

In the 90's, Jacques Le Goff, using Marc Bloch's ideas about the historian's craft in conjunction with the notion of History as a social practice developed by Michel de Certeau, dealt with the problems of objectivity. Le Goff states that «the historian's necessary horizon of objectivity» is not in contradiction with the fact that «the

interpretation of the history of the world hinges on a will to transform it». ⁶⁸⁹ Three decades before, Paul Ricoeur also dealt with the issue of objectivity and subjectivity in History. He affirmed that «we expect history to have a certain objectivity –the objectivity which is proper to it (...). Objectivity should be taken here in its strict epistemological sense: the objective is what thought has worked out, put in order, understood, and what it can thus make understood». ⁶⁹⁰ Regarding the same matter but concerning feminist topics, Maria Mies, in the last years of the 1970', suggested some guidelines for feminist research methodology. Mies noted that «the postulate of *value freedom*, of neutrality and indifference towards the research object, has to be replaced by conscious *partiality*». In fact, the aseptic research as well as the researcher that considers itself free from any kind of its personality or social circumstances, has become a chimera of humanities and social sciences. Actually, that fact is a false appearance that tries to present the researcher detached from its own beliefs. In this sense, Maria Mies suggested adopting a *conscious partiality attitude* that is not synonymous of subjectivity. On the contrary, this *conscious partiality* allows a distance as well as a dialectics between the researcher and the object of study. This is argued with the same target mentioned by Le Goff: the idea of transforming the world. Maria Mies explains it in this way:

«The contemplative uninvolved 'spectator knowledge' must be replaced by *active participation in actions, movements and struggles* for women's emancipation. Research must become an integral part of such struggles. As Women's Studies grew out of the women's movement, it would be a betrayal of the aims of the movement if academic women, who were never involved in any struggle or were never concerned about women's oppression and exploitation should try to reduce Women's Studies to a purely academic concern, restricted to the ivory tower of Research Institutes and Universities». ⁶⁹¹

That being said, there is no doubt that this PhD dissertation is in connection with Le Goff's statement about the relation between past and present in order to understand the second one. This knowledge is conditioned by the researcher's conditions. Furthermore, one of the research's intention consists in denouncing prejudices and oppressing factors for women of nowadays. That does not mean that this research has been made dominated by the researcher's subjectivity. In relation with Ricoeur's statements, this thesis, from the introduction to the conclusions, has followed a planned and rigorous methodology explained from the beginning. Furthermore, means to

⁶⁸⁹ LE GOFF, Jacques, *History and Memory*, New York, Columbia University Press, 1992, p. XVIII.

⁶⁹⁰ RICOEUR, Paul, «Objectivity and Subjectivity in History», in Kelbley, Charles A., *History and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, 1965, p. 21.

⁶⁹¹ MIES, Maria, «Towards a Methodology of Women's Studies», I.S.S. occasional papers, n° 77, 1979, pp. 6-8.

delimitate interpretations in order to reveal answers as accurate as possible had been used. Moreover, those aspects that could not been clearly elucidated has been shown. Summarizing, this research has been oriented under the statement of the *conscious partiality* and far away from the consideration of the researcher as a *contemplative uninvolved spectator*. On the contrary, studies originating from feminist theology had been adopted as the basis for the analysis of Mary Magdalene in audiovisual culture.

On 10th June 2016, the Vatican promulgated the decree by which Mary Magdalene will be honored as Apostol of the apostles. Consequently, the claim made by feminist theologians about this woman as the *apostola apostolorum* have had to wait several decades to be accepted in one of the main religious institutions in western world.

BIBLIOGRAFÍA: APUNTE PREVIO

Con este breve apunte se explica la lógica seguida para la organización de los materiales empleados a lo largo de la investigación. En primer lugar, se incluye un apartado dedicado a las fuentes y a la bibliografía crítica, en donde aparecen todos los libros y artículos mencionados a lo largo del trabajo, independientemente de que hayan sido consultados en formato digital o en papel. Del mismo modo, se incluyen también en este listado aquellas obras empleadas a partir de los trabajos de otros autores. Las fuentes derivadas de la prensa, tanto escrita como digital, cuentan con su propia sección, del mismo modo que las obras de ficción analizadas o utilizadas para el análisis. Entre éstas, se encuentran las novelas, poesías, obras teatrales y cómics aparecidos a lo largo del trabajo. En el apartado de la filmografía, se han organizado todas las producciones audiovisuales mencionadas a lo largo de estas páginas, incluyendo al final lo datos relativos al videojuego que ha sido comentado. Seguidamente, las producciones musicales cuentan con su propio apartado. En lo referente a los recursos electrónicos, se incluye una sección en la que aparecen reflejadas las distintas instituciones, museos, revistas y portales de Internet a partir de los que se han obtenido parte de las informaciones empleadas para la investigación. Se presenta únicamente la URL de la página principal, dado que las específicas aparecen en sus lugares correspondientes, es decir, en las notas a pie de página.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

ABEL, Richard, «Booming the Film Business: The Historical Specificity of Early French Cinema», en ABEL, Richard (ed.), *Silent Film*, Londres, Atholone Press, 1996, pp.109-124.

ABEL, Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1846-1914*, Berkeley, University of California Press, 1998.

ALLEN, Gregory, *The Word Made Cinematic: The Representation of Jesus in Cinema*, Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2008.

ALLOWAY, Lawrence, «On the Iconography of the Movies», *Movie 7*, 1963, pp. 4-6.

ANDERSON, Joanne W., «Mary Magdalene and her Dear Sister: Innovation in the Late Medieval Mural Cycle of Santa Maddalena in Rencio (Bolzano)», en ERHARDT, Michelle A. y MORRIS, Amy M. (eds.), *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden–Boston, Brill, 2012, pp. 45-73.

ANTONAKES, Michael, «Christ, Kazantzakis and Controversy in Greece», en MIDDLETON, Darren J. N. y BIEN, Peter (eds.), *God's Struggler: Religion in the Writings of Nikos Kazantzakis*, Macon, Mercer University Press, 1996, pp. 23-36.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, *Encyclopedia of Women in Religious Art*, Nueva York, Continuum, 1996.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «Images, Interpretations and Traditions: A Study of the Magdalene» en KOPAS, Jane (ed.), *Interpreting Tradition: The Art of Theological Reflection*, Chico, Scholars Press, 1984, pp. 109-123.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, *In Search of Mary Magdalene: Images and Traditions*, Nueva York, American Bible Society, 2002.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «Mary Magdalene American Style: A Survey of 19th-century American Art and Religion», *American Arts Quarterly*, nº 23.2, 2006, pp. 31-39.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «On the Visual and the Vision: The Magdalene in Early Christian and Byzantine Art and Culture», en GOOD, Deirdre (ed.), *Mariam, The Magdalen, and the Mother*, Bloomington, Indiana University Press, 2005, pp. 123-152.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «On Seeing *The Passion*: Is There a Painting in This Film? Or Is This Film a Painting?», en PLATE, S. Brent (ed.), *Re-Viewing "The Passion": Mel Gibson's Film and Its Critics*, Nueva York, Palgrave-Macmillan, 2004, pp. 97-108.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «'Pray with Tears and your request will find a hearing'. On the iconology of the Magdalene's Tears» en PATTON, Kimberley C. y HAWLEY, John S. (eds.), *Holy Tears: Weeping and the Religious Imagination*, Nueva York, Columbia University Press, 2005, pp. 201-228.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «Scriptural Women Who Danced», en ADAMS, Doug y APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (eds.), *Dance as Religious Studies*, Eugene, Wipf and Stock Publishers, 2001, pp. 95-108.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, «The Saint as a Vamp: Mary Magdalene on the Silver Screen» en BURSTEIN, Dan y DE KEIJZER, Arne J. (eds.), *Secrets of Mary Magdalene*, Nueva York, CDS Books, 2006, pp. 252-259.

ARNAUDO, Marco, *The Myth of the Superhero*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2013.

ASHBROOK HARVEY, Susan, *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006.

AUBERGER, Jean-Baptiste, «La tradición occidental en la Edad Media», en AUBERGER, Jean-Baptiste, BEAUDE, Joseph et. al., *Figuras de María Magdalena*, Estella, Verbo Divino, 2008, pp. 71-90.

BABINGTON, Bruce y EVANS, Peter W., *Biblical Epics. Sacred narrative in the Hollywood cinema*, Manchester–Nueva York, Manchester University Press, 1993.

BADET, Jean-François, *Jésus et les femmes dans l'évangélie*, París-Lyon, Delhomme et Brigue, 1893.

BAK, John S., «Christ's Jungian Shadow in the Last Temptation», en MIDDLETON, Darren J. N. y BIEN, Peter (eds.), *God's Struggler: Religion in the Writings of Nikos Kazantzakis*, Macon, Mercer University Press, 1996, pp. 153-168.

BALLÓ FANTOVA, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BAERT, Barbara, BRIERINGER, Reimund, et. al., *Noli me tangere. Mary Magdalene: One Person, Many Images*, Lovaina, Peeters Publishers, 2006.

BAERT, Bárbara, *To touch with the gaze. Noli me tangere and the iconic space*, Osstakker, Sintjorris, 2011.

BAERT, Barbara, «Touching with the Gaze. A Visual Analysis of the *Noli me tangere*», en BAERT, Barbara, BRIERINGER, Reimund et. al., *Noli me tangere. Mary Magdalene: One Person, Many Images*, Lovaina, Peeters Publishers, 2006, pp. 43-52.

BAIGNET, Michael, LEIGH, Richard et. al., *El enigma sagrado*, Madrid, Martínez Roca, 2009.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998.

BARBAS, Helena, *Madalena: história e mito*, Lisboa, Esquilo, 2008.

BARTRA, Roger y PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar, *El salvaje europeo*, Valencia, Fundación Bancaja, 2004.

BAUGH, Lloyd, «Martin Scorsese's *The Last Temptation of Christ*. A Critical Reassessment of Its Sources, Its Theological Problems, and Its Impact on the Public», en

MIDDLETON, Darren (ed.), *Scandalizing Jesus? Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On*, Nueva York, Continuum, 2005, pp. 173-192.

BAUGH, Lloyd, «Cinematographic Variations on the Christ-Event: Three Film Texts by Krzysztof Kieślowski: Part One: "A Short Film about Love"», *Gregorianum*, vol. 84, nº 3, 2003, pp. 551-583.

BAUGH, Lloyd, «Cinematographic Variations on the Christ-Event Three Film Texts by Krzysztof Kieślowski: Part Two Decalogue Six and the Script», *Gregorianum*, vol. 84, nº 4, 2003, pp. 919-946.

BEAVIS, Mary A., «Jesus of Canada? Four Canadian Constructions of the Christ Figure», en LEONARD, Ellen M. y MERRIMAN, Kate (eds.), *From Logos to Christos: Essays on Christology in Honour of Joanne McWilliam*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2010, pp. 19-38.

BEAVIS, Mary A., «From *Holy Grail* to *The Lost Gospel*: Margaret Starbird and Mary Magdalene Scholarship», *The Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 27, nº 3, 2015, pp. 236-249.

BELLEVIE, Lesa, «The Saint as Pop Star: The Mary Magdalene Effect in Popular Culture» en BURSTEIN, Dan y DE KEIJZER, Arne J. (eds.), *Secrets of Mary Magdalene*, Nueva York, CDS Books, 2006, pp. 259-267.

BENET FERRANDO, Vicente J., *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.

BENET FERRANDO, Vicente J., *El cine español. Una Historia Cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

BENOIT, Christian, *Le soldat et le putain: histoire d'un couple inseparable*, Villers-sur-Mer, Taillac, 2013.

BENSHOFF, Harry, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

BERDER, Michel, «María Magdalena en los evangelios», en AUBERGER, Jean-Baptiste, BEAUDE, Joseph et. al., *Figuras de María Magdalena*, Estella, Verbo Divino, 2008, pp. 3-14.

BERGER, Peter L., *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1998.

BERNABÉ UBIETA, Carmen; «María Magdalena y los siete demonios» en GÓMEZ ACEBO, Isabel (ed.), *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*, Bilbao, Desclee De Brouwer, 2007, pp. 19-59.

BERNABÉ UBIETA, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Estella, Verbo Divino, 1994.

BERNABÉ UBIETA, Carmen, «La autoridad de la testigo enviada», en BERNABÉ UBIETA, Carmen, (ed.), *Mujeres con autoridad en el cristianismo primitivo*, Estella, Verbo Divino, 2007, pp. 19-48.

BERNARDINI, Aldo, «Les catholiques et l'avènement du cinema en Italie: promotion et contrôle», en COSANDEY, Roland, GAUDREAU, André *et. al.* (eds.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, Lausana, Éditions Payot, 1992, pp. 3-10.

BEYER, Hermann W., «διακονέω», *TWNT*, nº 2, 1935, pp. 81-94.

BIEN, Peter, «Renan's *Vie de Jésus* as a Primary Source for *The Last Temptation*», en MIDDLETON, Darren (ed.), *Scandalizing Jesus? Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On*, Nueva York, Continuum, 2005, pp. 3-18.

BIRCHARD, Robert S., *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2009.

BAKKER, Freek L., *The Challenge of the Silver Screen: An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus, Rama, Buddha and Muhammad*, Leiden-Boston, Brill, 2009.

BARKMAN, Adam, «Anime, Manga and Christianity: A Comprehensive Analysis», *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 9, nº 27, 2010, pp. 25-45.

BLACK, Joseph, CONOLLY, Leonard *et. al.* (eds.), *The Broadview Anthology of British Literature. Volume 5: The Victorian Era*, Peterborough, Broadview Press, 2012.

BLANCARTE, Roberto, *Historia de la Iglesia católica en México, 1929-1982*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

BLASCO HERRÁNZ, Inmaculada, «Moda e Imágenes Femeninas durante el Primer Franquismo: entre la Moralidad Católica y las Nuevas Identidades de Mujer», *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 2, nº 2, 1997, pp. 83-93.

BOILLAT, Alain y ROBERT, Valentine, «Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902-1905): hétérogénéité des «tableaux», déclinaison des motifs», *1895*, nº 60, 2010, pp. 32-55.

BOLLAÍN, Icíar, «Cine con tetas», *DUODA. Revista d'Estudis Feministes*, nº 24, 2003, pp. 89-93.

BOMAN, Thorlief, *Die Jesus Überlieferung im Lichte der neueren Volkskunde*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.

BONDADELLA, Peter, *A History of Italian Cinema*, Nueva York, Continuum, 2009.

BONDARENKO, Tetyana, «Maria Magdalena: Von der Hure zur Heiligen. Mediale Figurkonstruktion», en JUCQUOIS-DELPierre, Monique (ed.), *Frauenfiguren in Kunst und Medien*, Frankfurt, Peter Lang, 2010, pp. 121-138.

BONNARD, Pierre, *El Evangelio según S. Mateo*, Madrid, Cristiandad, 1983.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

BORNAY, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998.

- BRADSHAW, Brendan y DUFFY, Eamon, *Humanism, Reform and the Reformation: The Career of Bishop John Fisher*, Cambridge–Nueva York, Cambridge University Press, 1989.
- BRENEZ, Nicole, *Abel Ferrara*, Urbana–Chicago, University of Illinois Press, 2007.
- BRENNER, Robin E., *Understanding Manga and Anime*, Westport, Libraries Unlimited, 2007.
- BROMIARDUS, Johannes, *Summa Praedicatorum*, s.l., s.p., 1586.
- BROOKE, George J., «Brian as a Teacher of Righteousness», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *Jesus and Brian: Exploring the Historical Jesus and his Times via Monty Python's Life of Brian*, Londres–Nueva York, Bloomsbury T&T Clark, 2015, pp. 172-189.
- BROWN, Raymond, *El evangelio según S. Juan*, Madrid, Cristiandad, 1979.
- BUCHANAN, Judith, «Gospel narratives on silent film», en CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 47-60.
- BUCKLEY, Jorunn J., «An Interpretation of Logion 114 in the Gospel of Thomas», *Novum Testamentum*, nº XXVII, 3, 1985, pp. 245-272.
- BUCKLEY, Jorunn J., «“The Holy Spirit is a Double Name”: Holy Spirit, Mary and Sophia in *The Gospel of Philip*», en KING, Karen L. (ed.), *Images of the Feminine in Gnosticism*, Harrisburg, Trinity Press International, 2000, pp. 211-227.
- BUONANNO, Milly, *Italian TV Drama and Beyond: Stories from the Soil, Stories from the Sea*, Bristol–Chicago, Intellect, 2012.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza, 1991.
- BURKE, Frank, «The Italian Sword-and-Sandal Film from *Fabiola* (1949) to *Hercules and the Captive Women* (1961): Texts and Contexts», en BRIZIO-SKOV, Flavia (ed.), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, Londres–Nueva York, I.B. Tauris, 2011, pp. 17-52.
- BURNET, Régis, *María Magdalena. De pecadora arrepentida a esposa de Jesús. Historia de la recepción de una figura bíblica*, Bilbao, Desclee De Brouwer, 2007.
- BURRIDGE, Richard A., «The Church of England's *Life of Python* – or ‘What the Bishop Saw’», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *Jesus and Brian: Exploring the Historical Jesus and his Times via Monty Python's Life of Brian*, Londres–Nueva York, Bloomsbury T&T Clark, 2015, pp. 53-71.
- BURSTEIN, Dan y DE KEIJER, Arne J. (eds.), *Secrets of Mary Magdalene*, Nueva York, CDS Books, 2006.
- BURNSTEIN, Dan, «The Greatest Exaggerations Ever Told: A Critique of the ‘New’ Interpretations of the Gnostic Gospels. An interview with Philip Jenkins», en BURNSTEIN, Dan y KEIJZER, Arne J. (eds.), *Secrets of Mary Magdalene*, Nueva York, CDS Books, 2006, pp. 117-124.

- BURSTEIN, Dan, «Our Fascination with Mary Magdalene: Confessions of a *Da Vinci Code* Fan», en BURSTEIN, Dan y KEIJZER, Arne J. (eds.), *Secrets of Mary Magdalene*, Nueva York, CDS Books, 2006, pp. 10-21.
- BUSTRAAN, Richard A., *The Jesus People Movement: A Story of Spiritual Revolution among the Hippies*, Eugene, Wipf and Stock Publishers, 2014.
- BRUNS, Friedrich, «*Maria Magdalena* by Friedrich Hebbel», *The Modern Language Journal*, vol. 30, nº 8, diciembre 1946, pp. 631-633.
- CALDUCH-BENAGES, Nuria, *El perfume del Evangelio*, Estella, Verbo Divino, 2010.
- CAMPBELL, Marilyn, *The Fallen Women in Hollywood Films, 1931-1933*, Tesis Doctoral, University of Wisconsin-Madison, Madison, 1974.
- CAÑÓN, Paula y SCHINDLER, M. Eugenia (eds.), *¿Verdad o ficción? Los especialistas responden acerca del Código Da Vinci*, Madrid, Lumen-Edibesa, 2004.
- CARNEY, Elizabeth D., «Olympias and the Image of the Virago», *Phoenix*, vol. 47, nº 1, 1993, pp. 29-55.
- CARRASCO, Rocío, «La reinterpretación de estereotipos de género a través del híbrido femenino: *Alien: Resurrection* (1997)», en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, BROWNE SARTORI, Rodrigo et. al. (eds.), *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*, Sevilla, Arcibel Editores, 2004, pp. 16-24.
- CASTELLI, Elizabeth, «‘I Will Make Mary Male’. Pieties of the Body and Gender Transformation of Christian Women in Late Antiquity», en EPSTEIN, Julia y STRAUB, Kristina (eds.), *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Nueva York–Londres, Routledge, 1991, pp. 29-49.
- CASTRO BOBILLO, Antonio, RUBÍN DE CELIS, Santiago et. al., *Jules Dassin. Violencia y justicia*, Madrid, T&B Editores, 2002.
- CASTRO-RICALDE, Maricruz, «El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional», *La Colmena*, nº 82, abril-junio 2014, pp. 9-16.
- CHALON, Jean, *Liane de Pougy: Courtisane, princesse et sainte*, París, Flammarion, 1994.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- CHATTAWAY, Peter, «Battling the Flesh. Sexuality and Spirituality in The Last Temptation of Christ» en MIDDLETON, Darren (ed.), *Scandalizing Jesus? Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On*, Nueva York, Continuum, 2005, pp. 157-171.
- CILETTI, Elena, «Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith», en MIGUEL, Marilyn y SCHIESARI, Juliana (eds.), *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, pp. 64-70.
- CLANTON JR., Dan W., «‘Here, There, and Everywhere’: Images of Jesus in American Popular Culture», en CULLBERSTON, Philip y WAINWRIGHT, Elaine M. (eds.), *The Bible in/and Popular Culture. A Creative Encounter*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2010, pp. 41-60.

CLEMENS, Neal R., *The Establishment of the Cult of Mary Magdalene in Provence 1279-1543*, Tesis Doctoral, Columbia University, Nueva York, 1997.

COHEN, Brian M., *Saint Mary Magdalen as a Cultural Symbol in the Low Countries, c. 1450-1530*, Tesis Doctoral, Binghamton University–State University of New York, Binghamton, 2001.

CALVERT-KOYZIS, Nancy, «Re-sexualizing the Magdalene: Dan Brown's Misuse of Early Christian Documents in *The Da Vinci Code*», *The Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 12, nº 1, 2006, s.p.

COMAS PUENTE, Ángel, *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2001.

CORLEY, Kathleen E., «Mary and the Other Women Characters», en CORLEY, Kathleen E. y WEBB, Robert L. (eds.), *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ. The Film, the Gospels and the claims of History*, Londres–Nueva York, Continuum, 2004, pp. 79-102.

COWAN, Douglas F., «Religion and cinema horror», en CLARK, Terry R. y CLANTON JR., Dan W. (eds.), *Understanding Religion and Popular Culture: Theories, Themes, Products and Practices*, Londres–Nueva York, Routledge, 2012, pp. 56-71.

COWAN, Douglas F., «'Do I Look Like Someone Who Cares What God Thinks?' Rethinking the Relationship between Religion and Cinema Horror», *Golem: Journal of Religion and Monsters*, nº 1, 2007, s.p.

CRESSWELL, Julia, *Oxford Dictionary of Word Origins*, Oxford–Nueva York, Oxford University Press, 2010.

CROSSLEY, James G., «Life of Brian or Life of Jesus? Uses of Critical biblical Scholarship and Non-orthodox Views of Jesus in Monty Python's *Life of Brian*», *Relegere: Studies in Religion and Reception*, vol. 1, nº 1, 2011, pp. 93-114.

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Cine y literatura: Drácula como paradigma*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1998.

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Vocabulario básico del audiovisual*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004.

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., «Propuesta teórico-terminológica de una alternativa al binomio cine sonoro-cine mudo», *Cuadernos de la Academia*, nº 13/14, 2005, pp. 553-560.

DALY, Mary, *The Church and the Second Sex*, New York, s.e., 1968.

DAMISCH, Hubert, *El Juicio de Paris: Iconología Analítica*, México, Siglo XXI, 1996.

DAMEN, Frans y JUDD ZANON, Esteban (eds.), *Cristo crucificado en los pueblos de América latina. Antología de la religión popular*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1992.

- DÁVALOS OROZCO, Federico, «The Birth of the Film Industry and the Emergency of Sound», en HERSHFELD, Joanne y MACIEL, David (eds.), *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 1999, pp. 17-33.
- DAWKINS, Heather, «The Diaries and Photographs of Hannah Cullwick», *Art History*, vol. 10, nº 2, junio 1987, pp. 154-187.
- DAVIS, Philip R., «The Gospel of Brian», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *Jesus and Brian: Exploring the Historical Jesus and his Times via Monty Python's Life of Brian*, Londres– Nueva York, Bloomsbury T&T Clark, 2015, pp. 118-126.
- DAVIS, Robert A., «The Works of the Female Mary Magdalene and the Return of the Goddess», en BOWERS, Bradley (ed.), *The Da Vinci Code in the Academy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 1-10.
- DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo. I. Los hechos y los mitos*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1975.
- DE BOER, Esther A., «The Lukan Mary Magdalene and the Other Women Following Jesus», en LEVINE, Amy-Jill y BLICKENSTAFF, Marianne (eds.), *A Feminist Companion to Luke*, Londres, Sheffield Academic Press, 2002, pp. 142-152.
- DE BOER, Esther A., *Mary Magdalene. Beyond the Myth*, Londres, SCM Press Ltd, 1997.
- DE BOER, Esther A., *The Gospel of Mary. Listening to the Beloved Disciple*, Londres– Nueva York, Continuum, 2006.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- DELPRIERE, Madeleine, *Étude sur l'iconographie de sainte Marie-Madeleine dans l'art français: de l'époque romane à la fin du XVIe siècle*, Tesis Doctoral, École du Louvre– Musées de France, París, 1947.
- DEMAKIS, Joseph (comp.), *The Ultimate Book of Quotations*, Charleston, CreateSpace, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009.
- DIO-BLEICHMAR, Emilce, *El feminismo espontáneo de la histeria. Estudios de los trastornos narcisistas de la feminidad*, Madrid, Siglo XXI, 1985.
- DITMORE, Melissa (ed.), *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work. Vol. 2*, Westport, Greenwood Press, 2006.
- DOUGLAS, Mary, *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*, Londres, Routledge, 1996.

DUMONT, Hervé, *L'Antiquité au cinema. Vérités, légendes et manipulations*, París, Nouveau Monde Editions, Lausana, Cinemàtheque suisse, 2013.

DUPERRAY, Eve y LOURY, Christian (eds.), *Marie-Madeleine: figure inspiratrice dans la mystique, les arts et les lettres*, Fontaine-de-Vaucluse, Musée Petrarque-Conseil Général de Vaucluse, 1988.

DURÁ GRIMALT, Raúl, «Remodelación de los temas clásicos en los medios de masas», *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 2, nº 4, 1989, pp. 303-309.

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Madrid, Lumen, 1968.

EIGLER, Friederike y KORD, Susanne (eds.), *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Westport, Greenwood Press, 1997.

ELEFTheriotis, Dimitris, *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, Nueva York, Continuum, 2001.

ELLIOTT, Scott S., «Comic Testaments: Graphic Novels and the Biblical Imagination», en BERNEKING, Steve y ELLIOTT, Scott S. (eds.), *Translation and the Machine: Technology, Meaning, Praxis*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 103-124.

ELLIOTT, Scott S., «Jesus in the Gutter: Comics and Graphic Novels Reimagining the Gospels», *Postscripts*, vol. 7, nº 2, 2011, pp. 123-147.

ELSAESSER, Thomas, «La notion de genre et le film comme produit “semi-fini”: l'exemple de Weihnachtsglocken de Franz Hofer (1914)», *1895*, nº 50, 2006, pp. 67-86.

ELSAESSER, Thomas, *New German Cinema: A History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

ERHARDT, Michelle y MORRIS, Amy (eds.), *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Boston, Brill, 2012.

ERHARDT, Michelle E., «The Magdalene as a Mirror: Trecento Franciscan Imagery in the Guidalotti-Rinuccioni Chapel, Florence» en ERHARDT, Michelle E. y MORRIS, Amy M. (eds.), *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages*, Boston, Brill, 2012.

EHRMAN, Bart D., *Truth and Fiction in the Da Vinci Code: A Historian Reveals What We Really Know About Jesus, Mary Magdalene and Constantine*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

ERICE ARAS, Víctor y OLIVER CASADEMONT, José, *Nicholas Ray y su tiempo*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

ESPAÑA, Rafael, «El exilio cinematográfico español en México», en YANKELEVICH, Pablo (coord.), *México, país refugio: la experiencia de los exilios en el siglo XX*, México D.F., Plaza y Valdés, 2002, pp. 229-244.

EYMAN, Scott, *Empire of Dreams. The Epic Life of Cecil B. DeMille*, Nueva York, Symon & Schuster, 2010.

- FERRERAS RODRÍGUEZ, José G., «Santos Seculares: El debate religioso en el cine de Martin Scorsese», *Frame*, nº 7, 2011, pp. 110-123.
- FERRO, Marc, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- FEUILLET, André, «La recherche du Christ dans la nouvelle alliance d'après la christophanie de Jo 20,11-18», en DE LUBAC, Henri, *L'Homme devant Dieu. Melanges au Henri de Lubac*, Lyon, Fourviere, 1963, pp. 93-112.
- FITZMYER, Joseph A., *El evangelio según San Lucas*, Cristiandad, Madrid, 1987.
- FISKE, John, *Understanding Popular Culture*, Nueva York, Routledge, 1989.
- FORBES, Bruce D., «Batman Crucified: Religion and Modern Superhero Comic Books», *Media Development*, nº 4, 1997, s.p.
- FOGLIATO, Fabrizio, *Abel Ferrara: Unfilmmaker a passeggio tra I generi*, Roma, Sovera, 2013.
- FOERSTER, Werner, «δαίμων», *TWNT*, nº 2, 1935, pp. 1-21.
- FRAGO PÉREZ, Marta, «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica», *Comunicación y sociedad*, vol. XVIII, nº 2, 2005, pp. 49-82.
- FRIES, Maureen, «*Feminae Populi*: Popular Images of Women in Medieval Literature», en CAMPBELL, Josie P. (ed), *Popular Culture in the Middle Ages*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1986, pp. 48-55.
- GALILEY, Shimon, *Jesus Music. The Story of the Jesus Movement and Evaluation of its Musical Impact*, Senior Honor Thesis, Liberty University, Lynchburg, 2011.
- GARCÍA, Gustavo, «El Hollywood exiliado», en YANKELEVICH, Pablo (coord.), *México, país refugio: la experiencia de los exilios en el siglo XX*, México D.F., Plaza y Valdés, 2002, pp. 181-186.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco, *La gnosis eterna. Antología de textos gnósticos griegos, latinos y coptos II. Pistis Sophía / Fe Sabiduría*, Madrid, Trotta, 2007.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 1. La Historia del Arte como Historia Cultural*, Madrid, Encuentro, 2008.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Madrid, Encuentro, 2009.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, «Imagen conceptual e imagen narrativa», en ZAFRA MOLINA, Rafael y AZANZA LÓPEZ, José J. (eds.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la Imagen, Iconología del Texto*, Pamplona, Sociedad Española de Emblemática–Universidad de Navarra, 2011, pp. 65-86.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los Ángeles*, Madrid, Encuentro, Fundación Las Edades del Hombre, 2015.

GARCÍA-NOBLEJAS, Juan J., «Fundamentos para una iconología audiovisual», *Comunicación y sociedad*, vol. I, nº 1, 1988, pp. 21-71.

GARCÍA OCHOA, Santiago, «Cine e iconología: análisis del film desde la Historia del Arte», *Quintana*, nº 4, 2005, pp. 153-163.

GARCÍA OCHOA, Santiago, «Una contribución al revisionismo filosemiológico con su aplicación práctica: Iconología del *automóvil-máquina del tiempo* en el cine de Carlos Saura», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 18, 2009, pp. 283-297.

GARLAND, Lynda (ed.), *Byzantine Women: Varieties of Experience 800-1200*, Aldershot, Ashgate, 2006.

GAUDREAULT, André, «Del “cine-primitivo” a la “cinematografía-atracción”», *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 26, 2007, pp. 10-28.

GAUDREAULT, André, «From “Primitive cinema” to “Kine-Attractography”» en STAVREN, Wanda (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 85-104.

GENOVARD ROSELLÓ, Cándido y CASULLERAS FEMENIA, David, «La imagen de la vejez en el cine. Iconografía virtual e interpretación psicológica», *Boletín de Psicología*, nº 83, marzo 2005, pp. 7-20.

GETTY-SULLIVAN, Mary Ann, *Women in the New Testament*, Collegeville, The Liturgical Press, 2001.

GILPIN, Vicky, «Vampires and Female Spiritual Transformation. Laurell K. Hamilton's *Anita Blake, Vampire Hunter*», en PAFFENROTH, Kim y MOREHEAD, John W. (eds.), *The Undead and Theology*, Eugene, Pickwick Publications, 2012, pp. 3-18.

GIRARD, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.

GOMBRICH, Ernst H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon, 1986.

GOMERY, Douglas, «El nuevo Hollywood. Las estructuras de producción se renuevan», en BRUNETTA, Gian P. (dir.), *Historia mundial del cine. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo segundo*, Madrid, Akal, 2012, pp. 917-940.

GÓMEZ-ACEBO, Isabel (ed.), *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2007.

GÓMEZ VILLEGAS, María P., «Semana Santa en Iztapalapa. Un patrimonio preservado desde la comunidad», *2º Encuentro Nacional de Gestión Cultural. Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural*, Tlaquepaque, Jalisco, octubre 2015, pp. 1-14.

GONZÁLEZ, Fernando, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.

GOOD, Deirdre, «Pistis Sophia», en SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (ed.), *Searching the Scriptures. Volume Two: A Feminist Commentary*, Nueva York, Crossroad, 1994, pp. 678-707.

GOODACRE, Mark, «The Power of *The Passion*: Reacting and Over-reacting to Gibson's Artistic Vision», *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ. The Film, the Gospels and the claims of History*, Londres–Nueva York, Continuum, 2004, pp. 28-44.

GORDILLO, Adriana, «Dracula comes to Mexico: Carlos Fuentes' *Vlad*, Echoes of Origins, and the Return of Colonialism», en BRODMAN, Barbara y DOAN, James E. (eds.), *The Universal Vampire: Origins and Evolution of a Legend*, Madison–Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2013, pp. 209-223.

GRABAR, André, *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid, Aguilar, 1967.

GRACE, Pamela, *The Religious Film. Christianity and the Hagiopic*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2009.

GRUNDMANN, Walter, *Das Evangelium nach Lucas*, Berlín, Evangelische Verlag, 1963.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román, *Historia del cine*, vol. I., Barcelona, Lumen, 1971.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.

GUINOT, Jean-Noël, «La tradición patristica», en AUBERGER, Jean-Baptiste, BEAUDE, Joseph et. al., *Figuras de María Magdalena*, Estella, Verbo Divino, 2008, pp. 15-50.

GUNNING, Tom, «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, 1986, pp. 63-70.

GUNNING, Tom, «“Now you see it, now you don't”. The temporality of the cinema of attractions», en GRIEVESON, Lee y KRÄMER, Peter (eds.), *The Silent Cinema Reader*, Londres–Nueva York, Routledge, 2004, pp. 41-50.

GUTIÉRREZ DELGADO, Ruth, «El cine tiene sentido. El análisis iconológico como método para entender un film: *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946)», en MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco J. (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, 2007, pp. 539-544.

GUZMÁN GARCÍA, Helena, «Pentesilea o el invencible poder seductor de la belleza», en CIFRE WIBROW, Patricia y GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (eds.), *Culturas de la seducción*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2014, pp. 95-104.

HALL, Stuart, «Encoding/Decoding», en CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES (ed.), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, Londres, Hutchinson, pp. 128-138.

HANSON, Ellis, «Lesbians Who Bite», en HANSON, Ellis (ed.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham & London, Duke University Press, 1999, pp. 183-222.

HASENBERG, Peter, «Lo “religioso” en el cine: de *Rey de reyes* a *El Rey Pescador*», en MAY, John R. (ed.), *La nueva imagen del cine religioso*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, pp. 75-94.

- HASKINS, Susan, *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996.
- HAYDOCK, Nickolas, *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*, Jefferson, McFarland, 2008.
- HEBRON, Carol A., *Judas Iscariot. Damned or Redeemed? A Critical Examination of the Portrayal of Judas in Jesus Films (1902-2014)*, Londres, Bloomsbury T&T Clark, 2016.
- HEARON, Holly E., *The Mary Magdalene Tradition: Witness and Counter-Witness in Early Christian Communities*, Collegeville, Liturgical Press, 2004.
- HENGEL, Martin, «Maria Magdalena und die Frauen als Zeugen», *Abraham unser Vater. Festschrift O. Michel*, Leiden-Colonia, AGSU 5, 1963.
- HOLMES, Thomas A., «JC: Johnny Cash and Faith», en HOLMES, Thomas A. y HARDE, Roxanne (eds.), *Walking the Line: Country Music Lyricists and American Culture*, Lanham, Lexington Books, 2013, pp. 51-63.
- HOWELL JOLLY, Penny, *Picturing the “pregnant” Magdalene in Northern Art 1430-1550: addressing and undressing the sinner-saint*, Londres, Routledge, 2016.
- HURLEY, Neil, «Cinematic Transfigurations of Jesus», en MAY, John y BIRD, Michael (eds.), *Religion in Film*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1982, pp. 61-78.
- JABLONSKA ZABAROWSKA, Aleksandra, «El campo simbólico-religioso en el cine mexicano actual», *Boletín Americanista*, año LXV. 2, nº 71, Barcelona, 2015, pp. 117-130.
- JACOBS, Lea, *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- JANSEN, Katherine L., *Mary Magdalene and the Mendicants in Late Medieval Italy*, Tesis Doctoral, Princeton University, Princeton, 1995.
- JANSEN, Katherine L., *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- JOHNSON-WOODS, Toni (ed.), *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, Nueva York, Continuum, 2010.
- JULES-ROSETTE, Bennetta, *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image*, Urbana, University of Illinois Press, 2007.
- JUNG, Carl G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1970.
- JUNG, Uli y SCHATZBERG, Walter, *Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene*, Nueva York, Berghan Books, 1999.
- KAENEL, Philippe, «De l'édition illustrée à la bande dessinée: réimaginer la Passion au XXe siècle», *Relief. Revue électronique de littérature française*, vol. 2, nº 3, 2008, pp. 309-333.
- KALLENDOERF, Hilaire, «Vicios deleitosos: la Lujuria en la comedia», en BÈQUE, Alain y HERRÁN ALONSO, Emma (dir.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación*

Internacional "Siglo de Oro", Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 919-920.

KETTER, Peter, *Christus und die Frauen*, Düsseldorf, Verbandsverlag weiblicher Vereine, 1933.

KETTER, Peter, *The Magdalene Question*, Hartford, Catholic Authors Press, 2006.

KESSLER, Clive S., «Conflict and Sovereignty in Kelantanese Malay Spirit Séances», en CRAPANZANO, Vincent y GARRINSON, Vivian (eds.), *Case Studies in Spirit Possession*, Nueva York, John Wiley, 1977, pp. 295-331.

KING, Karen L., «Is There Such a Thing as Gnosticism?», conferencia pronunciada en el encuentro anual de la Society of Biblical Literature, Washington, D.C., 1993.

KING, Karen L., «The Gospel of Mary Magdalene», en SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (ed.), *Searching the Scriptures. Volume Two: A Feminist Commentary*, Nueva York, Crossroad, 1994, pp. 601-634.

KING, Karen L., «Why All Controversy? Mary in the *Gospel of Mary*», en JONES, Stanley F. (ed.), *Which Mary? The Marys of the Early Christian Tradition*, Leiden–Boston, Brill, 2002, pp. 53-74.

KINGSBURY, John D., «The Verb ἀκολουθέω (to follow) as the Index of Matthew View of his Community», *JBL*, nº 97, 1978, pp. 56-73.

KNIGHT, Julia, *New German Cinema: Images of a Generation*, Londres–Nueva York, Wallflower Press, 2004.

KOSLOVIC, Anton K., «Superman as Christ Figure: The American Pop Culture Messiah», *Journal of Religion and Film*, vol. 6, nº 1, 2002, s.p.

LAROW, Magdalen, *The Iconography of Mary Magdalen: The Evolution of a Western Tradition until 1300*, Tesis Doctoral, New York University, Nueva York, 1982.

LATHBURY, Thomas, *A History of The Book of Common Prayer and other Books of Authority*, Oxford, J. H. and Parker, 1858.

LEENHARDT, Franz J., *Saggio di esegesi Marco 5,1-20*, s.l., s.e., s.f.

LEFÈVRE D'ÉTAPLES, Jacques, *De tribus et unica Magdalena. Disceptatio secunda*, París, Ex officine Henrici Stephani, 1519.

LE GOFF, Jacques, *History and Memory*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.

LE GOFF, Jacques, *Pensar la Historia: modernidad, presente y progreso*, Barcelona, Paidós, 2005.

LEVIN, Thomas Y., «Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory», *The Yale Journal of Criticism*, vol. 9, nº 1, 1996, pp. 27-55.

LEVINE, Amy-Jill, «Beards for Sale: the Uncut Version of Brian, Gender and Sexuality», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *Jesus and Brian: Exploring the Historical Jesus and his Times*

via *Monty Python's Life of Brian*, Londres–Nueva York, Bloomsbury T&T Clark, 2015, pp. 224-247.

LEFÈVRE D'ÉTAPLES, Jacques, *De tribus et unica Magdalena. Disceptatio secunda*, París, Ex officine Henrici Stephani, 1519.

LEWIS, Ioan M., *Ecstatic Religions. A Study of Shamanism and Spirit Possession*, Londres-Nueva York, Routledge, 1989.

LINDLOF, Thomas, *Hollywood Under Siege: Martin Scorsese, the Religious Right, and the Culture Wars*, Lexington, University Press of Kentucky, 2008

LINDVALL, Terry, *Sanctuary Cinema: Origins of the Christian Film Industry*, Nueva York, New York University Press, 2007.

LINDVALL, Terry y QUICKE, Andrew, *Celluloid Sermons: The Emergence of the Christian Film Industry 1930-1986*, Nueva York, New York University Press, 2011.

LINDVALL, Terry, BOUNDS, J. Dennis et. al., *Divine Film Comedies: Biblical Narratives, Film Subgenres, and the Comic Spirit*, Nueva York, Routledge, 2016.

LLOYD, Jeffrey y WALSH, Richard, *Jesus, the Gospels, and Cinematic Imagination: A Handbook to Jesus on DVD*, Louisville, Westminster John Knox Press, 2007.

LOCKE, Maryel, «A History of the Public Controversy», en LOCKE, Maryel y WARREN, Charles (eds.), *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993, pp. 1-9.

LOMBARDI, Frederic, *Allan Dwan and the Rise and Decline of the Hollywood Studios*, Jefferson–Londres, McFarland, 2013.

LÓPEZ, Carmen (ed.), *La amarga Pasión de Cristo. Las visiones de Ana Catalina Emmerich transcritas por Clemente Brentano*, Barcelona, Planeta, 2004.

LÓPEZ DE AYALA (trad.), Ignacio, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, París, Librería de Rosa, 1853.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. y GARCÍA, Juan A., «Arquetipos femeninos en Juego de Tronos. Tipología y roles de género», en LOZANO DELMAR, Javier, RAYA BRAVO, Irene et. al. (coord.), *Reyes, espadas, cuervos y dragones: estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*, Madrid, Fragua, 2013, pp. 201-228.

LORD, Daniel A., *Played by Ear: the Autobiography of Daniel A. Lord, S.J.*, Chicago, Loyola University Press, 1956.

LOTMAN, Iuri, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Akal, 2011.

LOW, Rachael, *History of British Film. Volume 3: The History of the British Film 1914-1918*, Nueva York, Routledge, 2013.

LUCCHESI, Enzo, «Évangile selon Marie ou Évangile selon Marie-Madeleine?», *Analecta Bollandiana*, nº 103, 1985, p. 366.

- LUZ, Ulrich, «The Disciples in the Gospel According to Matthew», en STANTON, Graham (ed.), *The Interpretation of Matthew*, Filadelfia, Fortress Press, 1983, pp. 98-128.
- LYNCH, Gordon, «Cultural Theory and Cultural Studies», en LYDEN, John (ed.), *The Routledge Companion to Religion and Film*, Londres–Nueva York, Routledge, 2009, pp. 275-291.
- MCCARTHY, Rebecca L., *Origins of the Magdalene Laundries: An Analytical History*, Jeffersson–Londres, McFarland, 2010.
- MACDONALD, Dwight, *Against the American Grain*, Nueva York, Random House, 1962.
- MALVERN, Marjorie M., *Venus in Sackcloth. The Magdalene's Origins and Metamorphoses*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1975.
- MARTINELLI, Vittorio, *Il cinema muto italiano 1918. I film della grande guerra*, Torino, Nuova ERI-Edizioni RAI: Centro sperimentale di cinematografia, 1991.
- MAISCH, Ingrid, *Between Contempt and Veneration...Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*, Collegeville, The Liturgical Press, 1998.
- MALTBY, Richard, «The King of Kings and the Czar of All the Rushes: The propriety of the Christ Story», en BERNSTEIN, Matthew (ed.), *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, Londres, Continuum, 2000, pp. 60-83.
- MARJANEN, Antti, «The Mother of Jesus or the Magdalene? The Identity of Mary in the So-Called Gnostic Christian Texts», en JONES, Stanley F. (ed.), *Which Mary? The Marys of the Early Christian Tradition*, Leiden–Boston, Brill, 2002, pp. 31-42.
- MARJANEN, Antti, *The Woman Jesus Loved. Mary Magdalene in the Nag Hammadi Library and related Documents*, Leiden–Nueva York–Colonia, Brill, 1996.
- MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MCKENZIE, John L., *Dictionary of the Bible*, Nueva York–Londres, Simon & Schuster, 1965.
- MCMAHAN, Alison, *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*, Nueva York–Londres, Continuum, 2002.
- MERCADER, Yolanda, «La censura en el cine mexicano: una descripción histórica», *Anuario de Investigación 2009*, México D.F., UAM-X, CSH, 2009, pp. 205-214.
- MIDDLETON, Darren J. N., «Introduction: Literary Lord, Screen Savior», en MIDDLETON, Darren J. N. (ed.), *Scandalizing Jesus? Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On*, Londres–Nueva York, Continuum, 2005, pp. XVI-XXI.
- MIGNE, Jacques Paul, *Patrologiae Cursus Completus*, 1844-1855.
- MIES, Maria, «Towards a Methodology of Women's Studies», *I.S.S. Occasional Papers*, nº 77, 1979, pp. 1-28.

- MILÁN FITERA, Jorge, «Los documentales de contenido religioso en la RAI. Análisis desde la iconología audiovisual», *Comunicación y sociedad*, vol. XIX, nº 1, 2006, pp. 67-102.
- MITRY, Jean, *Estética y psicología de cine*, Madrid, Siglo XXI de España, 1989.
- MOLANUS, Joannes, *De picturis et imaginibus sacris*, Lovaina, s.e., 1570.
- MOLANUS, Joannes, *De historia ss. imaginum et picturarum*, Lovaina, Typis Academicis, 1771.
- MOLLAT, Donatien, «La foi pascalle seon le chapitre 20 de Jo. Essai de theologie biblique», en AHERN, Barnabas M. y GIBERTI, Giuseppe (eds.), *Resurrexit. Actes du symposium international sur la resurrection de Jesus*, Roma, Librería Vaticana, 1974, pp. 316-339.
- MOLINA-SILES, Pedro, PIQUER-CASES, Juan C. et. al., «El color en los comienzos del cine. De la aplicación manual al Technicolor», *Libro de Actas del X Congreso Nacional del Color*, Valencia, Comité Español del Color. Sociedad Española de Óptica, 2013, pp. 528-536.
- MOLITERNO, Gino, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Lanham, Scarecrow Press, 2008.
- MOLTMANN-WENDEL, Elisabeth, *The Women around Jesus*, Nueva York, Crossroad, 1982.
- MONTERDE LOZOYA, José E., «Continuismo y disidencia (1951-1962)», en GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román, MONTERDE LOZOYA, José E. et. al., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 239-255.
- MONTERDE LOZOYA, José E., *Martin Scorsese*, Cátedra, Madrid, 2000.
- MONZÓN PERTEJO, Elena, «Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la pintura barroca y el cine», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 265-276.
- MONZÓN PERTEJO, Elena, «Iconología y cine. Construcción fílmica de María Magdalena en la película Rey de reyes de Cecil B. DeMille», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº 4, 2012, pp. 63-78.
- MONZÓN PERTEJO, Elena, «Judas de Lady Gaga. María Magdalena como reintento de provocación», *Cuadernos de Etnomusicología*, nº 3, 2013, pp. 50-66.
- MONZÓN PERTEJO, Elena, «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en Zafra Molina, Rafael y Azanza López, José J. (eds.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la Imagen, Iconología del Texto*, Pamplona, Sociedad Española de Emblemática-Universidad de Navarra, 2011, pp. 529-540.
- MONZÓN PERTEJO, Elena, «La Magdalena oculta de Büchner y Herzog», *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 20, 2011, pp. 243-248.

- MOREHEAD, John W., «Zombie Walks, Zombie Jesus, and the Eschatology of Postmodern Flesh», en PAFFENROTH, Kim y MOREHEAD, John W. (eds.), *The Undead and Theology*, Eugene, Picwick, 2012, pp. 101-123.
- MOSCO, Marilena, *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, Florencia, Casa Usher, 1986.
- MUÑOZ, Ángela, «La conversión como patrón antropológico, Lucas 7,36-50. (Imágenes de María Magdalena en la cultura medieval)», en GÓMEZ ACEBO, Isabel (ed.), *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*, Bilbao, Desclee De Brouwer, 2007, pp. 117-204.
- MURRAY, Jonathan, *The New Scottish Cinema*, Londres–Nueva York, I.B.tauris, 2015.
- MYCOFF, David (trad.), *The Life of Saint Mary Magdalene and of her Sister Saint Martha. A Medieval Biography*, Kalamazoo, Cistercian Publications, 1989.
- NAKAHARA, Tamao, «Barred Nuns: Italian Nunsplotation Films», en MATHIJS, Ernest y MENDIK, Xavier (eds.), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*, Londres–Nueva York, Wallflower Press, 2004, pp. 124-133.
- NATALI, Maurizia, «Gradivae and Nymphs: Walking Women in the Dreamscapes of Italian Cinema», en PASCUIZZI, Francesco y CRACCHIOLO, Bryan (eds.), *Dreamscapes in Italian Cinema*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 123-146.
- NEWMAN, Barbara, *From Virile Woman to WomanChrist: Studies in Medieval Religion and Literature*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2011.
- NOCHLIN, Linda, «Lost and Found: Once More the Fallen Woman», *The Art Bulletin*, vol. 60, nº 1, marzo 1978, pp. 139-153.
- O'BRIEN, Catherine, *The Celluloid Madonna. From Scripture to Screen*, Londres–Nueva York, Wallflower Press, 2011.
- ODERMAN, Stuart, *Lillian Gish: A Life on Stage and Screen*, Jefferson, McFarland, 2000.
- OEPKE, Albrecht, «ῥυνή», *TWNT*, nº 1, 1935, pp. 775-790.
- OLD, Hughes, *The Reading and Preaching of the Scriptures in the Worship of the Christian Church. Volume 3. The Medieval Church*, Grand Rapids-Cambridge, WM. B. Eerdmans Publishing Co., 1999.
- OLSON, Carl E. y MIESEL, Sandra, *The Da Vinci Hoax: Exposing the Errors in the Da Vinci Code*, San Francisco, Ignatius Press, 2004.
- ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN, Juan, *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Madrid, Encuentro, 2007.
- PACHE, M. Martha, «Panorama de la Iglesia Católica Mexicana (1955-1973)», *Estudios. Instituto Tecnológico Autónomo de México*, vol. 3, nº 72, 2005, pp. 65-99.
- PAGELS, Elaine, «The 'Mystery of Marriage' in the Gospel of Philip Revisited», en PEARSON, Birger A. (ed.), *The Future of Early Christianity*, Minneapolis, Fortress Press, 1991, pp. 442-454.

PANOFSKY, Erwin, «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica», en PANOFSKY, Erwin y LAVIN, Irving (comp.), *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000.

PANOFSKY, Erwin, «On Movies», *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, Junio, 1936, pp. 5-15.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universal, 1972.

PARASCHOS, Manny, «Religion, Religious Expression and the Law in the European Union», en THIERSTEIN, Joel y KAMALIPOUR, Yahya (eds.), *Religion, Law, and Freedom: A Global Perspective*, pp. 17-33.

PARRILL, William B., *European Silent Film on Video: A Critical Guide*, Jefferson, McFarland, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo y GAMBETTI, Giacomo (ed.), *El Evangelio según Mateo* (guion), Barcelona, s.e., 1964.

PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar, *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar, 2004.

PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar, *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Siruela, 2009.

PEREDO-CASTRO, Francisco, «Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship», en BILTEREYST, Daniel y VANDE WINKEL, Roel (eds.), *Silencing Cinema: Film Censorship around the World*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 63-78.

PEREDO-CASTRO, Francisco, «Catholicism and Mexican Cinema: A Secular State, a Deeply Conservative Society and a Powerful Catholic Hierarchy», en BILTEREYST, Daniel y TREVERI GENNARI, Daniela (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Nueva York-Londres, Routledge, 2015, pp. 66-81.

PENDLE, Karin A. (ed.), *Women and Music: A History*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

PÉREZ-AGOTE POVEDA, Alfonso, «El proceso de secularización en la sociedad española», *Revista CIDOB d'afers internacionals*, nº 77, 2007, pp. 65-82.

PÉREZ GAÑÁN, María del Rocío, *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror. El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2014.

PÉREZ ROSALES, Laura, «Censura y Control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta», *Historia y grafía*, nº 37, México, julio/diciembre 2011, pp. 80-113.

PERRA, Emiliano, *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*, Oxford-Nueva York, Peter Lang, 2010.

PEUCHER, Brigitte, «Literature and Writing in the Films of Werner Herzog», en CORRIGAN, Timothy (ed.), *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Londres, Routledge, 2013, pp. 105-118.

PICKNETT, Lynn y PRINCE, Clive, *La revelación de los templarios*, Madrid, Martínez Roca, 2006.

PILCH, John J., *Healing in the New Testament. Insights from Medical and Mediterranean Anthropology*, Minneapolis, Fortress Press, 2000.

PINTO-MATHIEU, Elisabeth, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Age*, París, Beauchesne, 1997.

PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi II. Evangelios, hechos, cartas*, Madrid, Trotta, 1999.

PIÑERO SÁENZ, Antonio, MONTSERRAT TORRENTS, José *et. al.*, *Textos gnósticos Biblioteca Nag Hammadi I. Tratados filosóficos y cosmológicos*, Madrid, Trotta, 2000.

PLASKOW, Judith, «Anti-Judaism in Feminist Christian Interpretation» en SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (ed.), *Searching the Scriptures. Volume One: A Feminist Introduction*, Nueva York, Crossroad, 1993, pp. 117-129.

POLLARD, Tom, *Loving Vampires: Our Undead Obsession*, Jefferson, McFarland & Company, 2016.

PRAGER, Brad, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, Londres-Nueva York, Wallflower Press, 2007.

PRIME, Rebecca, «From Blacklists to Black Films: The Hollywood Radicals Return Home», en PRIME, Rebecca (ed.), *Cinematic Homecoming: Exile and Return in Transnational Cinema*, Nueva York, Bloomsbury, 2015, pp. 51-70.

QUICKE, Andrew, «The era of censorship (1930-1967)», en LYDEN, John (ed.), *The Routledge Companion to Religion and Film*, Londres-Nueva York, Routledge, 2009, pp. 32-51.

READ, Paul, «Unnatural Colours. An Introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies», *Film History*, vol. 21, nº 1, 2009, pp. 9-46.

REDI, Riccardo, «La Passion Pathé, de Ferdinand Zecca, problème de datation», en GUIBBERT, Pierre (dir.), *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, pp. 167-171.

REINHARTZ, Adele (ed.), *Bible and Cinema: Fifty Key Films*, Londres-Nueva York, Routledge, 2013.

REINHARTZ, Adele, *Jesus of Hollywood*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2007.

RENGSTORF, Karl H., «διδάσκω», *TWNT*, nº 2, 1935, s.p.

RICCI, Carla, *Mary Magdalene and Many Others. Women who Followed Jesus*, Minneapolis, Fortress Press, 1994.

RICOEUR, Paul, «Objetividad y subjetividad en la historia», *Tarea. Memoria Académica*, vol. 2, 1969, pp. 7-24.

RICOEUR, Paul, *History and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, 1965.

RINCÓN DÍEZ, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.

ROBERT, Valentine, «Cinema and the Work of Doré», en KAENEL, Philippe (ed.), *Doré (1832-1883) Master of Imagination*, París, Flammarion, 2014, pp. 287-295.

ROBERT, Valentine, «Le tableau vivant ou l'origine de l'art cinématographique», en RAMOS, Julie (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, París, Mare & Martin Editions, 2014, pp. 263-281.

ROBERT, Valentine, «Les tableaux animés de la production Pathé», *Cine&CIE. International Film Studies Journal*, vol. XIII, nº 21, otoño 2013, pp. 15-24.

ROBLES, Óscar, *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*, Nueva York, Peter Lang, 2005.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Carmen (ed.), *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2007.

RODRIGO, Pedro, *Conversaciones de Cine de Valladolid*, Madrid, Razón y Fe, 1965.

ROCCO, Diana, «María Magdalena en la patristica», en GÓMEZ ACEBO, Isabel (ed.), *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*, Bilbao, Desclee De Brouwer, 2007, pp. 153-176.

RUDOLPH, Kurt, «Response to "The Holy Spirit is a Double Name: Holy Spirit, Mary and Sophia in the Gospel of Philip" by Jorunn Jacobsen Buckley» en KING, Karen L. (ed.), *Images of the Feminine in Gnosticism*, en KING, Karen L. (ed.), *Images of the Feminine in Gnosticism*, Harrisburg, Trinity Press International, 2000, pp. 228-238.

RYAN-SCHEUTZ, Colleen, *Sex, the Self and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

RILEY, Robin, *Film, Faith, and Cultural Conflict. The Case of Martin Scorsese's The Last Temptation of Christ*, Westport, Praeger, 2003.

RYSS, Sonja, *Marie Magdalena in der toskanischen Malerei des Trecento*, Heidelberg, 1909.

SADLER, Michael F., *The Gospel According to Luke*, London, Bell, 1889.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan A., «Medios de masas e iconografía: la 'imagen' religiosa al servicio del videoclip», *Boletín de Arte*, nº 13-14, 1992-1993, pp. 369-390.

SANTING, Catrien, «Cynical Vanity or *Fons Vitae*: Anatomical Relics in Premodern and Contemporary Art», en BAERT, Barbara (ed.), *Fluid Flesh: The Body, Religion and the Visual Arts*, Lovaina, Leuven University Press, 2009, pp. 89-106.

SANTOS MARTÍNEZ, Clara J., *Aplicación de un modelo de análisis iconológico a la cultura de posguerra en el cine español: el caso de La Colmena*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999.

- SAIZ GALDÓS, Jesús, FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz *et. al.*, «De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía», *Athenea Digital*, nº 11, primavera 2007, pp. 132-148.
- SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz, *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2014.
- SANTOS OTERO, Aurelio (ed.), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- SAXER, Victor, «Les saintes Marie Madeleine et Marie de Béthanie dans la tradition liturgique et homilétique orientale», *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 32, nº 1, 1958, pp. 1-37.
- SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1989.
- SCHABERG, Jane, *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento cristiano*, Estella, Verbo Divino, 2008.
- SCHABERG, Jane, «Gibson's Mary Magdalene», en BEAL, Timothy K. y LINAFLT, Tod (eds.), *Mel Gibson's Bible: Religion, Popular Culture and 'The Passion of the Christ'*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2006, pp. 69-80.
- SHIPKA, Danny, *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, Jefferson, McFarland, 2011.
- SCHÜRMANN, Heinz, *Das Lukasevangelium*, Friburgo, Herder, 1969.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Bread Not Stone: The Challenge of Feminist Biblical Interpretation*, Boston, Beacon Press, 1984.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *In Memory of Her*, Nueva York, Crossroad, 1984.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, «Mary Magdalene: Apostle to the Apostles», *UTS Journal*, abril 1975, pp. 22-24.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, «The Biblical Roots for the Discipleship of Equals», *Duke Divinity School Review* nº 45, primavera 1980, pp. 87-97.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, «Word, Spirit and Power: Women in Early Christian Communities» en McLAUGHLIN, Eleanor y RUETHER, Rosemary (eds.), *Women of Spirit: Female Leadership in the Jewish and Christian Traditions*, Nueva York, Simon and Schuster, 1979, pp. 29-70.
- SCORSESE, Martin, «On Reappreciating Kazantzakis», en MIDDLETON, Darren (ed.), *Scandalizing Jesus? Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On*, Nueva York, Continuum, 2005, pp. 229-230.
- SKLAR, Robert, «El cine estadounidense, 1945-1960», en BRUNETTA, Gian P. (dir.), *Historia mundial del cine. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo segundo*, Madrid, Akal, 2012, pp. 889-916.

SHEPHERD, David J., *The Bible on Silent Film. Spectacle, Story and Scripture in the Early Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

SHOEMAKER, Stephen J., «A Case of Mistaken Identity? Naming the Gnostic», en JONES, Stanley F. (ed.), *Which Mary? The Marys of the Early Christian Tradition*, Leiden–Boston, Brill, 2002, pp. 5-30.

SHOEMAKER, Stephen, J., *Mary and the Discourse of Orthodoxy: Early Christian Identity and the Ancient Dormition Legends*, Tesis Doctoral, Duke University, Durham, 1994.

SIMIC ANDERSON, Magdalena, *(Dis)identifying Female Archetypes in Live Art*, Tesis Doctoral, Lancaster University, Lancaster, 2007.

SIXSMITH, Martin, *The Lost Child of Philomena Lee: A Mother, Her Son and a Fifty Year Search*, Londres, Pan Books, 2009.

SLIM, H. Colin, «Mary Magdalene, musician and dancer», *Early Music*, vol. 8, nº 4, 1980, pp. 460-473.

SMITH, Gary A., *Epic Films: Casts, Credits and Commentary on More Than 350 Historical Spectacle Movies*, Jefferson, McFarland, 2004.

STANDISH, Peter, «Desarrollo del cine mexicano», en SAZ, Sara M. (ed.), *Acortando distancias: La diseminación del español en el mundo. Actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid, AEPE, 2008, pp. 519-528.

STEFANIAK, Regina, *Mysterium Magnum: Michelangelo's Tondo Doni*, Leiden–Boston, Brill, 2008.

STEINER, George, *Un prefacio a la Biblia hebrea*, Madrid, Siruela, 2004.

STOREY, John, *Teoría y cultura popular*, Barcelona, Octaedro, 2002.

STREISSGUTH, Michael, *Johnny Cash: The Biography*, Filadelfia, Da Capo Press, 2007.

SUBINI, Tomaso, «Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de *Il Vangelo secondo Matteo*», en RUGGERO, Eugeni y VIGANÒ, Dario E. (eds.), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2006, pp. 155-169.

TAMARIT, Rosa, *Maria Magdalena “Ecce Mulier”: música, plor i éxtasi en l’adveniment del Barroc*, Tarragona, Arola Editors, 2010.

TAMARKIN, Jeff, *Got a Revolution! The Turbulent Flight of Jefferson Airplane*, Nueva York, Atria Books, 2003.

TATUM, W. Barnes, *Jesus at the Movies. A Guide to the First Hundred Years and Beyond*, Santa Clara, Polebridge Press, 2013.

TELFORD, William, «Monty Python’s *Life of Brian* and the Jesus Film», en TAYLOR, Joan E. (ed.), *Jesus and Brian: Exploring the Historical Jesus and his Times via Monty Python’s *Life of Brian**, Londres–Nueva York, Bloomsbury T&T Clark, 2015, pp. 35-52.

- TERESA DE ÁVILA, *Castillo Interior o Las moradas*, Madrid, Aguilar, 1970 (1588).
- THORNTON, Max, «Take, Eat, These Are My Brains. Queer Zombie Jesus», en MCGLOTTEN, Shaka y JONES, Steve (eds.), *Zombies and Sexuality: Essays on Desire and the Living Dead*, Jefferson, McFarland, 2014, pp. 19-35.
- TOULIATOS-MILES, Diane, «Kassia (ca. 810-843 and 867)», en BRISCOE, James R. (ed.), *New Historical Anthology of Music by Women, Volume 1*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 2004, pp. 6-13.
- TULARD, Jean, *Le Nouveau guide des films-Intégrale*, París, Éditions Robert Laffont, 2005.
- URPÍ GUERCIA, Carmen, *La virtualidad educativa del cine a partir de la teoría fílmica de Jean Mitry (1904-1988)*, Pamplona, EUNSA, 2000.
- VANCHERI, Luc, *Psycho: la leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, París, J. Vrin, 2013.
- VANDER STICHELE, Caroline; «Mary Magdalene in Motion», en HALLBÄCK, Geert y HVITHAMAR, Annika (eds.), *Recent Releases. The Bible in Contemporary Cinema*, Sheffield, Sheffield Phoenix Press, 2008, pp. 93-114.
- VIANO, Maurizio S., *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- VOLFING, Annette, *John the Evangelist and Medieval German Writing*, Oxford–Nueva York, Oxford University Press, 2001.
- WALKER, Barbara, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row, 1983.
- WALKOWITZ, Judith, «Sexualidades peligrosas», en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1993, pp. 389-426.
- WALSH, Richard, «Monty Python's *Life of Brian* (1979)» en REINHARTZ, Adele, *Bible and Cinema: Fifty Key Films*, Londres–Nueva York, Routledge, 2013, pp. 187-192.
- WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.
- WARNER, Marina, *Alone of All Her Sex*, Nueva York, Knopf, 1976.
- WEBB, Robert L., «The Passion and the influence of Emmerich's *The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ*», en CORLEY, Kathleen E. y WEBB, Robert L. (eds.), *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ. The Film, the Gospels and the claims of History*, Londres–Nueva York, Continuum, 2004, pp. 160-172.
- WEINSTOCK, Jeffrey, *The Vampire Film: Undead Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 2012.
- WEISS, Andrea, *Vampires & Violets: Lesbians in Film*, Nueva York, Penguin, 1993.
- WELBORN, Amy, *Descodificando a María Magdalena: verdad, leyendas y mentiras*, Madrid, Palabra, 2006.

- WELTER, Jean Th., *Speculum Laicorum*, París, A. Picard, 1914 (siglo XIII).
- WENIGER, Kay, “*Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...*” *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, Hamburgo, Acabus/Verlag, 2011.
- WILLIAMS, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Nueva York, Oxford University Press, 2015.
- WILLIAMS, Michael A., *Rethinking “Gnosticism”: An Argument for Dismantling a Dubious Category*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- WILMER, Stephen, «Biopolitics in the Laundry. Ireland’s Unwed Mothers» en WILMER, Stephen y ŽUKAUSKAITĖ, Audrone (eds.), *Resisting Biopolitics: Philosophical, Political, and Performative Strategies*, Nueva York, Routledge, 2016, pp. 254-270.
- WITHERINGTON III, Ben, «On the Road with Mary of Magdala, Joanna, Susanna and other Disciples – Luke 8,1-13» en LEVINE, Amy-Jill y BLICKENSTAFF, Marianne (eds.); *A Feminist Companion to Luke*, Londres, Sheffield Academic Press, 2002, pp. 133-139.
- WITHERINGTON III, Ben, *The Gospel Code: Novel Claims About Jesus, Magdalene and Da Vinci*, Downers Grove, Inter Varsity Press, 2004.
- WRIGHT, Melanie J., *Religion and Film: An Introduction*. Londres–Nueva York, I.B. Tauris, 2007.
- YOUNG, Trina K., *Büchner and the Bible: Function, Configuration, and Development of Biblical Quotations in the Works of Georg Büchner*, Tesis Doctoral, University of Utah, Salt Lake City, 2011.
- ZEFFIRELLI, Franco, *Todo sobre mi película Jesús de Nazaret*, Barcelona, Editorial Noguer, 1980.
- ZIMMERMAN, Bonnie, «Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film», en GRANT, Barry K. (ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 1996, pp. 430-438.
- ZIOLKOWSKI, Theodore, *Fictional Transfigurations of Jesus*, Eugene, Wipf and Stock Publishers, 2002.
- ZUBIETA, Ana M. (dir.), *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

PRENSA (IMPRESA Y DIGITAL)

ANDERSON, Jeffrey M., «Interview with Abel Ferrara. The Gospel According to Abel», *Combustible Celluloid*, 2 junio 2006, s.p.

ANDERSON, Wendy L., «What Would Buffy Do?», *Christian Century*, 16 mayo 2003, s.p.

BAILEY, John «A Savior's Pain», *American Cinematographer Magazine*, marzo 2004, s.p.

DAWSON, Nick, «Abel Ferrara, *Mary*», *Filmmaker Magazine*, 17 de octubre 2008, s.p.

DONOHUE, Bill, «Lady Gaga 'Judas' Video is a Mess», *Catholic League*, 5 mayo 2011, s.p.

DOWARD, Jamie, «Rethink over 'porn' film ban», *The Guardian*, 6 abril 2005, s.p.

FERNÁNDEZ, Joaquín R., «Ryuhei Kitamura dirigirá la adaptación del cómic "Magdalena"», *LaButaca.net*, 22 julio 2009, s.p.

HILL, Emily, «The amazing Life of Brian's girlfriend: From her naked film roles and the jailing of her hex-husband to becoming Mayor of Aberystwyth», *Daily Mail*, 27 agosto 2011, s.p.

HUBER, Paulette, «The Role of the Mother in the Family», s.f., s.p.

MATHEWS, Tom D., «Arts: Visions of Redemption», *Independent*, 27 marzo 1996, s.p.

MORA, Miguel, «El Vaticano condena otra vez a Saramago tras su muerte», *El País*, 19 junio 2010, s.p.

NOONAN, Peggy, «It Is as It Was», *Wall Street Journal*, 17 diciembre 2003, s.p.

PAGE, Matt, «Interview with Lance Tracy», *Bible Films Blog*, 19 febrero 2007, s.p.

ROBINSON, Peter, «Lady Gaga, 'Born This Way' Exclusive Album First Listen», *NME*, 21 abril 2011, s.p.

SANDE, Laura, «Jenna Dewan será "Magdalena"», *ecartelera*, 22 julio 2009, s.p.

THOMAS, Kevin, «Movie Reviews: Nina Menkes' 'Magdalena' a Stunning Feature Debut», *Los Angeles Times*, 9 agosto 2011, s.p.

VATICANO CATÓLICO, «¿Puede la mujer usar pantalones?», 5 agosto 2016, s.p.

VENA, Jocelyn, «Lady Gaga Says 'Judas' isn't 'an Attack on Religion'», *MTV News*, 5 mayo 2011, s.p.

VENA, Jocelyn, «Lady Gaga's 'Judas' Co-Director Explains Video's Religious Imagery», *MTV News*, 6 mayo 2011, s.p.

«Director Scorsese Says ‘Temptation’ Film His Cinematic Prayer», *Newsday*, 1 agosto 1988, p. 11.

«En el Español se estrenó “Proceso de Jesús”, de Fabbri en versión de Giuliana Arioli» *ABC*, sábado 21 enero 1956, p. 41.

«Films are Treated as Real Art by Lecturer at Metropolitan», *New York Herald Tribune*, 16 noviembre de 1936, s.p.

«Lady Gaga on “Judas” Video: ‘It’s Not a Biblical Lesson’», *Enews*, 5 mayo 2011, s.p.

«Mel Gibson’s Great Passion - Interview», *Christian Cinema*, 12 marzo 2003, s.p.

«Mel Gibson prepara la secuela de ‘La pasión de Cristo’», *Fotogramas*, 13 junio 2016, s.p.

«Productora de “La Pasión” reafirma: el Papa sí dijo “Es como fue”», *Aciprensa*, 20 enero 2004, s.p.

«Ron Marz Talks Magdalena and More Top Cow Work», *Newsarama*, 28 abril 2010, s.p.

«Zeffirelli Protests “Temptation of Christ”», *The New York Times*, 3 agosto 1988, s.p.

Entrevista de la web de Menkes: GIANVITO, John, «Circling the Thread: Catching Up with Nina Menkes»

La vita cinematografica, Año IX, nº 3-4, 22 diciembre 1918, s.p.,

Motography, enero-junio 1914, vol. XI, nº 5, p. 184 y 743.

The Auburn Citizen, 26 febrero 1914, p. 11.

The Billboard, 24 enero 1914, p. 58.

OBRAS DE FICCIÓN
NOVELA, TEATRO, POESÍA Y CÓMIC

- BARTON, Bruce, *The Man Nobody Knows*, Nueva York, Grosset & Dunlap, 1925.
- BENITEZ, Joe, WOHL, David *et. al.*, *The Magdalena*, Los Angeles, Top Cow Productions, 2010.
- BROWN, Dan, *El Código Da Vinci*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- BÜCHNER, Georg, *Woyzeck*, ORDUÑA, Javier y CEREZO, José Luis (trad. y notas), *La muerte de Danton. Woyzeck*, Madrid, Cátedra, 1993 (1879).
- COLLINS, William W., *No Name*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1863.
- COLLINS, William W., *Armada*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1863.
- COLLINS, William W., *The New Magdalen*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1873.
- DARZENS, Rodolphe, *L'amante du Christ: scène évangélique en vers représentée au Théâtre-Libre le 19 octobre 1888*, París, Alphonse Lemerre, 1888.
- FABBRI, Diego, *Processo a Gesù: rappresentazione in due tempi e un intermezzo*, Florencia, Vallecchi, 1955.
- FLOWER, Newman W., *Is God Dead?*, London, Casell, 1915.
- GAUTIER, Théophile, *La comédie de la mort*, París, Desessart, 1838.
- GASKELL, Elizabeth, *Mary Barton. A Tale of Manchester Life*, s.l., Project Gutenberg, 2013 (1848).
- GRAVES, Robert, *Rey Jesús*, Madrid, Diario El País, 2005 (1946).
- HEBBEL, Friedrich, *Maria Magdalene. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1844.
- HEYSE, Paul, *Maria Von Magdala. Drama in fünf Akten*, Stuttgart, Berlin, Cotta, 1903.
- HOOD, Thomas, *The Poetical Works of Thomas Hood*, Nueva York, George Routledge & Sons, 1873 (1844).
- HUNTER, Ira y SHELTON, Joel, *Zombie Jesus vs. Robot Hitler*, Victoria, 13 Flames Empire, 2008.
- HUNTER, Ira y THOMPSON, Robin, *Zombie Jesus: The Comic Book*, Victoria, 13 Flames Empire, 2004.

- KAZANTZAKIS, Nikos, *Cristo de nuevo crucificado*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977 (1948).
- KAZANTZAKIS, Nikos, *La última tentación*, Madrid, Debate, 2001 (1955).
- KIRKMAN, Robert y MOORE, Tony, *Battle Pope*, Berkeley, Image Comics/Funk-O-Tron, 2000.
- LINDSAY, Stephen, *Jesus Hates Zombies*, Levittown, Alterna Comics, 2007.
- MCLAUGHLIN, Robert, *The Eternal Magdalene. A Modern Play in Three Acts*, New York, S. French, 1918.
- MAETERLINCK, Maurice, *Mary Magdalene. A Play in Three Acts*, Nueva York, Dod, Mead and Company, 1910.
- MESSADIÉ, Gerald, *El complot de María Magdalena*, Barcelona, Grijalbo, 2004.
- MORIYAMA, Daisuke, *Chrono Crusade*, Houston, ADV Manga, 2004.
- OURSER, Fulton, *The Greatest Story Ever Told. A Tale Of The Greatest Life Ever Lived*, Garden City, Doubleday & Company, Inc., 1949.
- PETERSON, Eric y NICOLLE, Ethan, *Jesus Christ: In the Name of the Gun*, s.l., Bad Karma Productions, 2009.
- RENAN, Ernest, *Vie de Jésus*, París, Nelson Éditeurs, 1863.
- ROSEGER, Peter, *I.N.R.I., A Prisoner's Story of the Cross*, Nueva York, McClure-Phillips & Co., 1905.
- SARAMAGO, José, *El Evangelio según Jesucristo*, Alfaguara, Madrid, 1998.
- SEELEY, Tim y ENGLERT, Mark, *Loaded Bible: The 'Jesus vs. Vampires' Gospels*, Berkeley, Image Comics, 2008.
- SHERIDAN LE FANU, Joseph, *Carmilla*, Madrid, Siruela, 2015 (1872).
- STARBIRD, Margaret, *María Magdalena y el Santo Grial*, Barcelona, Planeta, 2005.
- WOHL, David, SILVESTI, Marc *et. al.*, *The Darkness*, Los Angeles, Top Cow Productions, 1996.
- ZOLA, Émile, *Madeleine Féral*, París, Librairie Internationale, 1869.

FILMOGRAFÍA

- A Gospel Road: A Story of Jesus* (Robert Elfstrom, 1973), Estados Unidos.
- A Vida Da Jesus Cristo* (José Regattieri, 1971), Brasil.
- Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), Italia.
- Amén* (Costa-Gavras, 2002), Francia, Alemania, Rumanía.
- Amores vampiros* (Roy Ward Baker, *The Vampire Lovers*, 1971), Reino Unido, Estados Unidos.
- An Innocent Magdalene* (Allan Dwan, 1916), Estados Unidos.
- «Anamnesis», *Millenium*, temporada 2, capítulo 19, (Chris Carter, 17 abril 1998), Estados Unidos.
- Andrei Rublev* (Andréi Tarkovski, 1966), Unión Soviética.
- Aliens: El regreso* (James Cameron, *Aliens*, 1986), Estados Unidos, Reino Unido.
- Auandar Anapu. El hombre que bajó del cielo* (Rafael Corkidi, 1975), México.
- Balarrasa* (J. A. Nieves Conde, 1950), España.
- Barrabás* (Richard Fleischer, *Barabbas*, 1961), Italia, Estados Unidos.
- Ben-Hur* (Sidney Olcott, 1907), Estados Unidos.
- Ben-Hur* (William Wyler, 1959), Estados Unidos.
- Bloody Mary* (Lady Gaga, 2011), Estados Unidos.
- Braveheart* (Mel Gibson, 1995), Estados Unidos.
- Christ in Croix* (Louis Feuillade, 1910), Francia.
- Chrono Crusade* (Yū Kō, 2003), Japón.
- Corpus Delecti. The Passion of Zombie Jesus* (Ira Hunter, 2009), Estados Unidos.
- Cristo* (Giulio Antamoro, *Christus*, 1916), Italia.
- Cristo 70* (Alejandro Galindo, 1969), México.
- Crown Prince of Heaven* (Crystal Holt, 2010), Estados Unidos.
- Day of Triumph* (John T. Coyle e Irving Pichel, 1954), Estados Unidos.
- Del pesebre a la cruz* (Sidney Olcott, *From the Manger to the Cross*, 1912), Estados Unidos.
- Demonia* (Lucio Fulci, 1990), Italia.

Der Galiläer (Dimitri Bochowitzki, 1921), Alemania.

Dracula de Bram Stoker (Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, 1992), Estados Unidos.

Drácula y las mellizas (John Hough, *Twins of Evil*, 1970), Reino Unido.

Ejecución de un elefante (Thomas Edison, *Electrocuting an Elephant*, 1903), Estados Unidos.

El amor (Roberto Rosellini, *L'amore*, 1948), Italia.

El beso de Judas (Armand Bour, *Le Baiser de Judas*, 1908), Francia.

El buen ladrón (Pasquale Campanile Festa, *Il ladrone*, 1980), Italia, Francia.

El Canto del gallo (Rafael Gil, 1955), España.

El cantor de Jazz (Alan Crosland, *The Jazz Singer*, 1927), Estados Unidos.

El Código Da Vinci (Ron Howard, *The Da Vinci's Code*, 2006), Estados Unidos, Malta, Francia, Reino Unido.

El color de la cruz (Jean-Claude La Marre, *Color of the Cross*, 2006), Estados Unidos.

El Cristo Negro (Ramón Torrado, 1963), España.

El Decálogo (Krzysztof Kieślowski, *Dekalog*, 1989), Polonia. Alemania occidental.

El Decamerón (Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, 1971), Italia, Francia, Alemania occidental.

El destino se disculpa (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), España.

El día que Cristo murió (James Cellan Jones, *The Day Christ Died*, 1980), Estados Unidos.

El Discípulo (Emilio Ruiz Barrachina, 2010), España.

El Elegido. El Cristo de Iztapalapa (Servando González, 1975), México.

El escándalo (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), España.

El evangelio de Juan (Philip Saville, *The Gospel of John*, 2003), Canadá, Reino Unido.

El Evangelio según San Mateo (Pier Paolo Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo*, 1963), Italia, Francia.

El exorcista (William Friedkin, *The Exorcist*, 1973), Estados Unidos.

El graduado (Mike Nichols, *The Graduate*, 1967), Estados Unidos.

El hombre que hacía milagros (Stanislav Sokolov y Derek W. Hayes, *The Miracle Maker*, 2000), Rusia, Reino Unido.

El jardín (Derek Jarman, *The Garden*, 1990), Reino Unido.

El joven Toscanini (Franco Zeffirelli, *Il giovane Toscanini*, 1988), Italia, Francia.

- El Judas* (Ignacio F. Iquino, 1952), España.
- El libro de la vida* (Hal Hartley, *The Book of Life*, 1999), Francia, Estados Unidos.
- El mártir del calvario* (Miguel Morayta, 1952), México.
- El milagro* (Roberto Rossellini, *Il miracolo*, 1948), Italia.
- El Mesías* (Roberto Rossellini, *Il Messia*, 1975), Italia, Francia.
- El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, *The Birth of a Nation*, 1915), Estados Unidos.
- El que debe morir* (Jules Dassin, *Celui qui doit mourir*, 1957), Francia, Italia.
- El séptimo sello* (Ingmar Bergman, *Det sjunde inseglet*, 1956), Suecia.
- El signo de la cruz* (Cecil B. DeMille, *The Sign of the Cross*, 1932), Estados Unidos.
- El tambor de Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948), España.
- El tren de Bertha* (Martin Scorsese, *Boxcar Bertha*, 1972), Estados Unidos.
- «Elijah», *Testament: The Bible in Animation*, temporada 1, capítulo 4, (Derek W. Hayes, 6 de noviembre 1996), Reino Unido.
- En busca de la tumba de Cristo* (Giulio Base, *L'Inchiesta*, 2007), Italia, Bulgaria, Estados Unidos, España.
- Escándalo en el convento* (Domenico Paolella, *Le monache di Sant'Arcangelo*, 1973), Francia, Italia.
- Espartaco* (Stanley Kubrick, *Spartacus*, 1960), Estados Unidos.
- Fist of Jesus* (David Muñoz y Adrián Cardona, 2012), España.
- Giuda* (Febo Mari, 1919), Italia.
- Godspell* (David Green, 1973), Estados Unidos.
- Hacia la luz* (Holger-Madsen, *Mod Lyset*, 1919), Alemania, Dinamarca.
- «He is Risen», *Animated Stores From the New Testament*, temporada 1, episodio 3, (Richard Rich, 1988), Estados Unidos.
- Hill Number One. Story of Faith and Inspiration*, (Arhtur Pierson, 25 marzo 1951), Estados Unidos.
- His Last Days* (Kenneth Berg, 1987), Estados Unidos.
- Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), España.
- I Beheld His Glory* (John T. Coyle e Irving Pichel, 5 de abril de 1953), Estados Unidos.
- Il Danaro di Giuda* (Luigi Maggi, 1910), Italia.
- Il figlio dell'Uomo* (Virgilio Sabel, 1954), Italia.

Intolerancia (D.W. Griffith, *Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916), Estados Unidos.

I.N.R.I. (Robert Wiene, *I.N.R.I.- Ein Film der Menschlichkeit*, 1923), Alemania.

Ireland's Lost Babies (Martin Sixsmith, 2014), Reino Unido.

Judas (Lady Gaga, 2011), Estados Unidos.

Jesucristo Cazavampiros (Lee G. Demarbre, *Jesus Christ Vampire Hunter*, 2001), Canadá.

Jesucristo Superstar (Norman Jewison, *Jesus Christ SuperStar*, 1973), Estados Unidos.

Jesús (*Jesus*, Peter Sykes y John Kirsh, 1979), Estados Unidos.

Jesús (*Jesus*, Roger Young, 1999), República checa, Italia, Alemania, Estados Unidos.

Jesús de Montreal (Denys Arcand, *Jésus de Montréal*, 1989), Canadá, Francia.

Jesús de Nazaret (José Díaz Morales, 1942), México.

Jesús de Nazareth (Franco Zeffirelli, *Jesus of Nazareth*, 1973), Italia, Reino Unido.

Jesus Hates Zombies (Eric Balfour, en desarrollo), Estados Unidos.

Jesús Nuestro Señor (Miguel Zacarías, 1970), México.

Jesus Sex Scandal (Jeff Kanew, 2011), Estados Unidos.

Joseph vendu par ses frères (Paul Gavault y Georges Berr, 1909), Francia.

La Colmena (Mario Camus, 1982), España.

La espada y la cruz (Carlo Ludovico Bragaglia, *La spada e la croce*, 1959), Italia.

La familia Vila (Ignacio F. Iquino, 1949), España.

La hija de Drácula (Lamber Hillyer, *Dracula's Daughter*, 1936), Estados Unidos.

La historia más grande jamás contada (George Stevens, *The Greatest Story Ever Told*, 1965), Estados Unidos.

La loca historia del mundo (Mel Brooks, *History of the World: Part I*, 1981), Estados Unidos.

La monja homicida (Giulio Berruti, *Suor Omicidi*, 1979), Italia.

La mies es mucha (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), España.

La mujer del puerto (Arcady Boytler, 1933), México.

La pasión de Cristo (Léar, *La Passion du Christ*, 1897), Francia.

La pasión de Cristo (Mel Gibson, *The Passion of the Christ*, 2004), Estados Unidos.

La Passione di Cristo (Luigi Topi y Ezio Cristofari, 1900), Italia.

La pecadora. María de Magdala (Ignacio F. Iquino, 1956), España.

La reina de los condenados (Michael Rymer, *Queen of the Damned*, 2002), Estados Unidos, Australia.

La Ricotta (Pier Paolo Pasolini, 1963), Italia, Francia.

La túnica sagrada (Henry Koster, *The Robe*, 1953), Estados Unidos.

La última tentación de Cristo (Martin Scorsese, *The Last Temptation of Christ*, 1988), Estados Unidos, Canadá.

La vérité sur l'imaginaire passion d'un inconnu (Marcel Hanoun, 1973), Francia.

La vía láctea (Luis Buñuel, *La voie lactée*, 1969), Francia, Italia.

La Vie de Moïse (Lucien Nonguet, 1905), Francia.

La vida de Brian (Terry Jones, *Life of Brian*, 1979), Reino Unido.

La Vida de Cristo (Alice Guy, *Vie du Christ*, 1906), Francia.

La Vida y Pasión de Jesucristo (George Hatot, Hermanos Lumière, *La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, 1898), Francia.

La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo (Ferdinand Zecca, *La Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ*, 1907), Francia.

Las hermanas de la Magdalena (Peter Mullan, *The Magdalene Sisters*, 2002), Irlanda, Reino Unido.

Le Judgement de Salomon (Henri Andréani, 1912), Francia.

Los cuentos de Canterbury (Pier Paolo Pasolini, *I Ricconti di Canterbury*, 1972), Italia, Francia.

Los demonios (Ken Russell, *The Devils*, 1971), Reino Unido.

Los niños de San Judas (Aisling Walsh, *Song for a Raggy Boy*, 2004), Irlanda, Reino Unido, Dinamarca, España.

Los últimos días de Pompeya (Ernest Schoedsack, *The Last Days of Pompeii*, 1935), Estados Unidos.

Lujuria para un vampiro (Jimmy Sangster, *Lust for a vampire*, 1971), Reino Unido.

«Magdalen Laundries: Women Confined in Convents», *Sixty Minutes* (CBS, 1999) Estados Unidos.

Magdalena Viraga. Story of the Red Sea Crossing (Nina Menkes, 1986), Estados Unidos.

Malèna (Giuseppe Tornatore, 2000), Italia, Estados Unidos.

Maria di Magdala (Aldo Molinari, 1918), Italia.

Maria Magdalena (Hans Oberländer, 1914), Alemania.

Maria Magdalena (Viatcheslav Tourjanski, 1915), Rusia.

Maria Magdalena (Otto Kreisler, 1919), Austria.

María Magdalena (Raffaele Mertes, *Maria Maddalena*, 2000), Italia, Alemania.

María Magdalena: libre de culpa (Charlie Jordan Brookins, *Magdalena: Released from Shame*, 2007), Estados Unidos.

María Magdalena, pecadora de Magdala (Miguel Contreras Torres, 1945), México.

Mary (Abel Ferrera, 2005), Italia, Francia, Estados Unidos.

Mary Magdalene (Arthur Maude, 1914), Estados Unidos.

Mater Dei (Emilio Cordero, 1950), Italia.

Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955), España, Italia.

Nazarín (Luis Buñuel, 1959), México.

No amarás (Krzysztof Kieślowski, *Krotki film o miłości*, 1988), Polonia.

Noche sin cielo (Ignacio F. Iquino, 1947), España.

Nosferatu (F. W. Murnau, *Nosferatu, eine sinfonie des grauens*, 1922), Alemania.

Nude Nuns with Big Guns (Joseph Guzman, 2010), Estados Unidos.

Passion Play (Siegmond Lubin, 1898), Estados Unidos.

Pero... ¿En qué país vivimos? (José Luis Sáenz de Heredia, 1967), España.

Philomena (Stephen Frears, 2013), Reino Unido, Estados Unidos, Francia.

Proceso a Jesús (J. L. Saénz de Heredia, 1975), España.

Psicosis (Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960), Estados Unidos.

Quo Vadis (Enrico Guazzoni, 1912), Italia.

Quo Vadis? (Mervin LeRoy, 1951), Estados Unidos.

Redención (Carmine Gallone, *La redenzione di Maria di Magdala/ Redenzione / L'alba del Cristianesimo*, 1918), Italia, España.

Remember Mary Magdalene (Allan Dwan, 1914), Estados Unidos.

Rey de Reyes (Cecil B. DeMille, *The King of kings*, 1927), Estados Unidos.

Rey de reyes (Nicholas Ray, *King of kings*, 1961), Estados Unidos.

RoGoPaG (Roberto Rosellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Ugo Gregoretti, 1963), Italia, Francia.

«Ruth», *Testament: The Bible in Animation*, temporada 1, episodio 2, (Derek W. Hayes, 23 octubre 1996), Reino Unido.

Sacred Flesh (Nigel Wingrove, 2000), Reino Unido.

Salida de los obreros de la fábrica (Hermanos Lumière, *La Sortie des usines Lumière*, 1895), Francia.

Samsom et Dalila (Ferdinand Zecca, 1902), Francia.

Santa (Tony Moreno, 1931), México.

Seduto alla sua destra (Valerio Zurlini, 1968), Italia.

Sex in a Cold Climate (Steve Humphries, 1998), Reino Unido.

Son of Man (Gareth Davies, 1969), Reino Unido.

Sor Intrépida (Rafael Gil, 1952), España.

Stella (Michael Cacoyannis, 1955), Grecia.

Surcos (J. A. Nieves Conde, 1951), España.

Terror en el convento (Bruno Mattei, *L'altro inferno*, 1981), Italia.

The Answer (Walter West, 1916), Reino Unido.

The Cross (Lance Tracy, 2001), Estados Unidos.

The Eternal Magdalene (Arthur Hopkins, 1919), Estados Unidos.

The Forgotten Maggies (Steven O'Riordan, 2009), Irlanda, Reino Unido.

The Horitz Passion Play (Marc Klaw y Abraham Erlanger, 1897), Estados Unidos.

The Outtakes of the Christ (The 11th Hour, 2004), Estados Unidos.

The Passover Plot (Michael Campus, 1976), Israel, Estados Unidos.

The Passion Play of Oberammergau (Henry C. Vincent, 1898), Estados Unidos.

The Way of the World (D. W. Griffith, 1910), Estados Unidos.

Ultrachrist! (Kerry Douglas Dye, 2003), Estados Unidos.

Una historia que comenzó hace 2000 años (Damiano Damiani, *L'inchiesta*, 1986), Italia, España, Túnez.

Underworld (Len Wiseman, 2003), Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Hungría.

Vampiros Lesbos (Jesús Franco, 1971), Alemania occidental, España.

Visions of Ecstasy (Nigel Wingrove, 1989), Reino Unido.

Woyzeck (Werner Herzog, 1979), Alemania occidental.

Yo anduve como un zombie (Jacques Tourneur, *I Walked with a Zombie*, 1943), Estados Unidos.

Yo te saludo María (Jean-Luc Godard, *Je vous salue, Marie*, 1984), Francia, Suiza, Reino Unido.

Zombie Jesus (Carla Siegle, 2014), Estados Unidos.

Zombies Vs. Jesus (Rob Kaczmark, 2012), Estados Unidos.

3 Days Later: Jesus Christ Zombie Lord (Clay Robeson, 2008), Estados Unidos.

VIDEOJUEGOS

Apocalypse (Neversot, Activision, Play Station, 1998).

DISCOGRAFÍA

ANTONELLO VENDITTI, «Maria Maddalena» (*Ullàlla*, 1976).

DALLAS HOLM, *His Last Days*, 1987.

JEFFERSON AIRPLANE, «Son of Jesus» (*Long John Silver*, 1972).

JEFFERSON AIRPLANE, «Easter?» (*Long John Silver*, 1972).

JEFFERSON AIRPLANE, «Somebody to love» (*Long John Silver*, 1972).

JOAQUÍN SABINA, («La Magdalena», *19 días y 500 noches*, 1999).

JOHNNY CASH, «If Jesus ever Loved a Woman» (*Personal File*, 2006).

JONI MITCHELL, «The Magdalene Laundries» (*Turbulent Indigo*, 1994).

LENNY KRAVITZ, «Magdalene» (*Circus*, 1995).

LLOYD WEBER, Andrew y RICE, Tim, *Jesus Christ Superstar: a Rock Opera*, Londres, MCA Records, 1970.

MADONNA, «Like a Prayer» (*Like a Prayer*, 1989).

MADONNA, «Like a Virgin» (*Like a Virgin*, 1984).

MONTY PYTHON, «Always Look on the Bright Side of Life» (*Monty Python's Life of Brian*, 1979).

RAINMAKERS, «Wages of sin» (*Tornado*, 1987).

RAPSUS KLEI, «La Magdalena» (*Hijos de puta para todo*, 2004).

SIMON & GAFUNKEL, «Mrs. Robinson» (*El graduado*, 1968).

RECURSOS ELECTRÓNICOS

ABC Hemeroteca <http://hemeroteca.abc.es/>
Aciprensa <https://www.aciprensa.com/>
Bible Films Blog <http://biblefilms.blogspot.com.es/>
Bible Society <https://www.biblesociety.org.uk/>
Biblioteca Digital Mundial <https://www.wdl.org/es/>
British Film Institute <http://www.bfi.org.uk/>
Catholic League For Religious and Civil Rights <http://www.catholicleague.org/>
Cinémathèque Française <http://www.cinematheque.fr/>
Christian Cinema <https://www.christiancinema.com/digital/>
Combustible Celluloid <http://www.combustiblecelluloid.com/>
Concordia University-Wisconsin Department of History <https://cuwhist.wordpress.com/>
Congregatio Mariae Reginae Immaculate (CMRI) <http://www.cmri.org/>
Cru: Campus Crusade for Christ <https://www.cru.org/>
Det Danske Filminstitut <http://www.dfi.dk/>
DigitalCommons@Liberty University <http://digitalcommons.liberty.edu/>
Documenta Catholica Omnia <http://www.documentacatholicaomnia.eu/>
Ecartelera <http://www.ecartelera.com/>
El País: cultura <http://cultura.elpais.com/>
ENews <http://www.eonline.com/news>
European Film Gate Away <http://www.europeanfilmgateway.eu/>
Filmmaker Magazine <http://filmmakermagazine.com/>
Fotogramas <http://www.fotogramas.es/>
Fulton History <http://fultonhistory.com/Fulton.html>
Gallica. Bibliothèque nationale de France <http://gallica.bnf.fr/>
Gaumont Pathé Archives <http://www.gaumontpathearchives.com/>
Global Freedom of Expression. Columbia University
<https://globalfreedomofexpression.columbia.edu/>

Golem: Journal of Religion and Monsters <http://www.golemjournal.org/>
Google Books <https://books.google.es/>
HathiTrust. Digital Library <https://www.hathitrust.org/about>
HuttonGibson.com Defending de Faith of Our Fathers <http://www.huttongibson.com/>
Independent <http://www.independent.co.uk/>
Internet Archive <https://archive.org/>
Internet Movie Database <http://www.imdb.com/>
Jesus Film Project <http://www.jesustfilm.org/>
Johnny Cash Website <http://www.johnnycash.com/>
Journal of Religion & Film <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/>
Journal of Religion and Popular Culture <http://www.utpjournals.press/toc/jrpc/12/1>
LaButaca.net <http://www.labutaca.net/>
Lady Gaga Twitter <https://twitter.com/ladygaga>
La Santa Sede <https://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>
Le site d'Hervé Dumont. Cinéma & Histoire / Histoire & Cinema
<http://www.hervedumont.ch/page.php?label=home>
Library Congress Washington D.C. <https://www.loc.gov/>
Los Angeles Times <http://articles.latimes.com/>
Lux Vide <http://www.luxvide.it/en/index.php>
Magdalena. Released from Shame <http://www.magdalenamovie.com/>
Magdalena Today <http://www.magdalenatoday.com/>
MenkesFilm <http://ninamenkes.com/>
Migne. Patrología Latina <http://patristica.net/latina/>
MTV News <http://www.mtv.com/news/>
Musée d'Orsay <http://www.musee-orsay.fr/>
Mycomicshop.com <https://www.mycomicshop.com/>
Nardine Productions <http://www.nardineproductions.com/>
Newsarama <http://www.newsarama.com/>
NME <http://www.nme.com/>
Peter Malone's Website <http://petermalone.misacor.org.au/tiki-index.php>
People <http://people.com/>

Philly Zombie Facebook <https://www.facebook.com/PhillyZombie/>

Project Gutenberg <http://www.gutenberg.org/>

Real Academia española de la lengua <http://www.rae.es/>

Relief. Revue Électronique de Littérature Française <https://www.revue-relief.org/>

Riunet Repositorio de la Universidad Politécnica de Valencia <https://riunet.upv.es/>

Salvation Films <http://www.salvation-films.com/>

Tate Gallery London <http://www.tate.org.uk/>

The American Society of Cinematographers <http://www.theasc.com/site/>

The Christian Century <https://www.christiancentury.org/>

The Guardian <https://www.theguardian.com/international>

The National Library of Wales <https://www.llgc.org.uk/discover/digital-gallery>

The New York Times <http://www.nytimes.com>

The New York Times. Movie Reviews <https://www.nytimes.com/reviews/movies>

The Wall Street Journal <https://www.wsj.com>

Una Santa Iglesia Católica Apostólica Romana <http://www.vaticanocattolico.com/>

University of Aberdeen. The Saint Albans Psalter.
<https://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter/english/>

Virago. International Publisher of books by women <http://www.virago.co.uk/>

YouTube <https://www.youtube.com/>

Zombie Jesus Day <https://www.facebook.com/Zombie-Jesus-Day-70524558514/>

Zombies Vs Jesus <http://zombiesvsjesus.com/#all>

1895. Revue de l'association française de recherché sur l'histoire du cinema
<http://1895.revues.org/>

ANEXOS

MUJERES QUE ACOMPAÑAN A JESÚS

MT	MC	LC 8,1-3	JN
-	-	« ¹ Recorrió a continuación ciudades y pueblos, proclamando y anunciando la Buena Nueva del Reino de Dios; le acompañaban los Doce, ² y algunas mujeres que habían sido curadas de espíritus malignos y enfermedades: María, llamada Magdalena, de la que habían salido siete demonios, ³ Juana, mujer de Cusa, un administrador de Herodes, Susana y otras muchas les servían con sus bienes».	-

A LOS PIES DE LA CRUZ

MT 27,55-56	MC 15,40-41	LC 23,49	JN 19,25
« ⁵⁵ Había allí muchas mujeres mirando desde lejos, aquellas que habían seguido a Jesús desde Galilea para servirle. ⁵⁶ Entre ellas estaban María Magdalena, María la madre de Santiago y de José, y la madre de los hijos de Zebedeo».	« ⁴⁰ Había también unas mujeres mirando desde lejos, entre ellas, María Magdalena, María la madre de Santiago el menor y de Joset, y Salomé, ⁴¹ que le seguían y le servían cuando estaba en Galilea, y otras muchas que habían subido con él a Jerusalén».	« ⁴⁹ Todos sus conocidos y las mujeres que le habían seguido desde Galilea se mantenían a distancia, viendo estas cosas».	« ²⁵ Junto a la cruz de Jesús estaban su madre y la hermana de su madre, María, mujer de Clopás, y María Magdalena».

SEPULTURA DE JESÚS

MT 27,61	MC 15,47	LC 23,55-56	JN
« ⁶¹ Estaban allí María Magdalena y la otra María, sentadas frente al sepulcro».	« ⁴⁷ María Magdalena y María la de Joset se fijaban dónde era puesto».	« ⁵⁵ Las mujeres que habían venido con él desde Galilea fueron detrás y vieron el sepulcro y cómo era colocado su cuerpo. ⁵⁶ Luego regresaron y prepararon aromas y mirra. Y el sábado descansaron según el precepto».	-

ENCUENTRO CON LA TUMBA VACÍA Y JESÚS RESUCITADO

MT 28,1-11	MC 16,1-13	LC 23,55-56/24,1-11	JN 20,1-18
« ¹ Pasado el sábado, al alborear el primer día de la semana, María Magdalena y la otra María fueron a ver el sepulcro. ² De pronto, se produjo un gran terremoto, pues un ángel del Señor bajó del cielo y, acercándose, hizo rodar la piedra y se sentó encima de ella. ³ Su aspecto era como el relámpago y su vestido blanco como la nieve. ⁴ Los guardias, atemorizados ante él, se pusieron a temblar y se quedaron como muertos. El ángel se dirigió a las mujeres y les dijo: “Vosotras no temáis, pues sé que buscáis a Jesús, el Crucificado; ⁶ no está aquí, ha resucitado, como lo había dicho. Venid,	« ¹ Pasado el sábado, María Magdalena, María la de Santiago y Salomé compraron aromas para ir a embalsamarle. ² Y muy de madrugada, el primer día de la semana, a la salida del sol, van al sepulcro. ³ Se decían unas a otras: “¿Quién nos retirará la piedra de la puerta del sepulcro?” ⁴ Y levantando los ojos ven que la piedra estaba ya retirada; y eso que era muy grande. ⁵ Y entrando en el sepulcro vieron a un joven sentado en el lado derecho, con una túnica blanca, y se asustaron. ⁶ Pero él les dice: “No os asustéis. Buscáis a Jesús de Nazaret, el Crucificado; ha	« ⁵⁵ Las mujeres que habían venido con él desde Galilea fueron detrás y vieron el sepulcro y cómo era colocado su cuerpo. ⁵⁶ Luego regresaron y prepararon aromas y mirra. Y el sábado descansaron según el precepto. ¹ El primer día de la semana, muy de mañana, fueron al sepulcro llevando los aromas que habían preparado. ² Pero encontraron que la piedra había sido retirada del sepulcro. ³ Entraron, pero no hallaron el cuerpo del Señor Jesús. ⁴ No sabían qué pensar de esto, cuando se presentaron ante ellas dos	« ¹ El primer día de la semana va María Magdalena de madrugada al sepulcro cuando todavía estaba oscuro, y ve la piedra quitada del sepulcro. ² Echa a correr y llega a Simón Pedro y al otro discípulo a quien Jesús quería y les dice: “Se han llevado del sepulcro al Señor, y no sabemos dónde le han puesto”. ³ Salieron Pedro y el otro discípulo, y se encaminaron al sepulcro. ⁴ Corrían los dos juntos, pero el otro discípulo corrió por delante más rápido que Pedro, y llegó primero al sepulcro. ⁵ Se inclinó y vio los lienzos en el suelo; pero no entró. ⁶ Llega también Simón Pedro siguiéndole, entra en el sepulcro y ve los

ved el lugar donde estaba. ⁷Y ahora id enseguida a decir a sus discípulos: “Ha resucitado de entre los muertos e irá delante de vosotros a Galilea; allí le veréis. Ya os lo he dicho”. ⁸Ellas partieron a toda prisa del sepulcro, con miedo y gran gozo, y corrieron a dar la noticia a sus discípulos.

⁹En esto, Jesús les salió al encuentro y les dijo: “¡Salve!” Y ellas, acercándose, se asieron de sus pies y le adoraron. ¹⁰Entonces les dice Jesús: “No temáis. Id, avisad a mis hermanos que vayan a Galilea; allí me verán”.

¹¹Mientras ellas iban, algunos de la guardia fueron a la ciudad a contar a los sumos sacerdotes todo lo que había pasado».

resucitado, no está aquí. Ved el lugar donde le pusieron. ⁷Pero id a decir a sus discípulos y a Pedro que irá delante de vosotros a Galilea; allí le veréis, como os dije”. ⁸Ellas salieron huyendo del sepulcro, pues un gran temblor y espanto se había apoderado de ellas, y no dijeron nada a nadie porque tenían miedo...

⁹Jesús resucitó en la madrugada, el primer día de la semana, y se apareció primero a María Magdalena, de la que había echado siete demonios. ¹⁰Ella fue a comunicar la noticia a los que habían vivido con él, que estaban tristes y llorosos. ¹¹Ellos, al oír que vivía y que había sido visto por ella, no creyeron. ¹²Después de esto, se apareció, bajo otras figura, a dos de ellos cuando iban de camino a una aldea. ¹³Ellos volvieron a comunicárselo a los demás, pero tampoco creyeron a éstos».

hombres con vestidos resplandecientes.

⁵Asustadas, inclinaron el rostro a tierra, pero les dijeron: “¿Por qué buscáis entre los muertos al que está vivo? ⁶No está aquí, ha resucitado. Recordad cómo os habló cuando estaba todavía en Galilea, diciendo: ⁷Es necesario que el Hijo del hombre sea entregado en manos de los pecadores y sea crucificado, pero al tercer día resucitará”. ⁸Y ellas recordaron sus palabras.

⁹Regresaron, pues, del sepulcro y anunciaron todas estas cosas a los Once y a todos los demás. ¹⁰Las que referían estas cosas a los apóstoles eran María Magdalena, Juana y María la de Santiago y las demás que estaban con ellas. ¹¹Pero a ellos todas aquellas palabras les parecían desatinos y no les creían».

lienzos en el suelo, y el sudario que cubrió su cabeza, no junto a los lienzos, sino plegado en un lugar aparte. ⁸Entonces entró también el otro discípulo, el que había llegado el primero al sepulcro; vio y creyó, ⁹pues hasta entonces no habían comprendido que según la Escritura Jesús debía resucitar de entre los muertos. ¹⁰Los discípulos, entonces, volvieron a casa.

¹¹Estaba María junto al sepulcro fuera llorando. Y mientras lloraba se inclinó hacia el sepulcro, ¹²y ve dos ángeles de blanco, sentados donde había estado el cuerpo de Jesús, uno a la cabecera y otro a los pies. ¹³Dicenle ellos: “Mujer, ¿por qué lloras?” Ella les respondió: “Porque se han llevado a mi señor y no sé dónde le han puesto”. ¹⁴Dicho esto, se volvió y vio a Jesús, de pie, pero no sabía que era Jesús. ¹⁵Le dice Jesús: “Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?” Ella, pensando que era el encargado del huerto, le dice: “Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto, y yo me lo llevaré”. ¹⁶Jesús le dice: “María” Ella se vuelve y le dice en hebreo: “Rabbuní –que quiere decir: “Maestro”-. ¹⁷Dicele Jesús: “Deja de tocarme, que todavía no he subido al Padre. Pero vete a mis hermanos y diles: Subo a mi Padre y vuestro Padre, a mi Dios y vuestro Dios.” ¹⁸Fue María Magdalena y dijo a los discípulos: he visto al Señor” y que había dicho estas palabras».

PAPIRO COPTO BEROLINENSE 8502¹*Intermedio*

«Ellos, sin embargo, estaban entristecidos y lloraban amargamente diciendo: “¿Cómo iremos hacia los gentiles y predicaremos el evangelio del reino del hijo | del hombre? Si no han tenido con él ninguna consideración, ¿cómo la tendrán con nosotros?”.

Entonces Mariam se levantó, los saludó a todos y dijo a sus hermanos: “No lloréis no os entristezcáis; no vaciléis más, pues su gracia descenderá sobre todos vosotros y os protegerá. Antes bien, alabemos su grandeza, pues nos ha preparado y | nos ha hecho hombres”. Dicho esto, Mariam convirtió sus corazones el bien y comenzaron a comentar las palabras del [Salvador].

10 Pedro dijo: “Mariam, hermana, nosotros sabemos que el Salvador te apreciaba más que a las demás mujeres. Danos cuenta de las palabras del Salvador que recuerdes, que tú conoces y nosotros no, que nosotros no hemos escuchado”. Mariam respondió diciendo: “Lo que está escondido para vosotros os lo anunciaré”. Entonces comenzó | el siguiente relato:

PALABRAS DE MARÍA MAGDALENA

Visión de María

“Yo –dijo– vi al Señor en una visión y le dije: “Señor, hoy te he visto en una visión”. Él respondió y me dijo: “Bienaventurada eres, pues no te has turbado al verme, pues allí donde está el Intelecto, allí está el tesoro”. Yo le dije: “Señor, ahora, el que ve la visión ¿la ve en el alma o en espíritu?”. El Salvador respondió y | dijo: “No la ve ni en alma ni en espíritu, sino que es el Intelecto

PAPIRO GRIEGO N.463 COLECCIÓN JOHN RYLANDS (Ryl. 463)²

¹ PIÑERO, A. (ed.); *Textos gnósticos. Biblioteca Nag Hammadi II, Evangelios, hechos, cartas*, Madrid, Trotta, 1999, pp. 127-137.

² SANTOS OTERO, A.; *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, BAC, 2001, pp. 39-41.

que se halla en medio de ellos el que ve la visión, y él es el que [...]»

[Laguna: faltan las páginas 11-14]

EPÍLOGO

María Magdalena reveladora de Jesús

«Después de decir todo esto, Mariam permaneció en silencio, dado que el Salvador había hablado con ella hasta aquí. | Entonces, Andrés habló y dijo a los hermanos: “Decid lo que os parece acerca de lo que ha dicho. Yo, por mi parte, no creo que el Salvador haya dicho estas cosas. Estas doctrinas son bien extrañas”. Pedro respondió hablando de los mismos temas y les interrogó acerca del Salvador: “¿Ha hablado con una mujer sin que | lo sepamos, y no manifiestamente, de modo que todos debamos volvernos y escucharla? ¿Es que la ha preferido a nosotros. **18** Entonces Mariam se echó a llorar y dijo a Pedro: “Pedro, hermano mío, ¿qué piensas? ¿Supones acaso que yo he reflexionado estas cosas por mí misma o que miento respecto al Salvador?

Entonces Leví habló y dijo a Pedro: “Pedro, siempre fuiste impulsivo. Ahora te veo ejercitándote contra una mujer como si fuera un | adversario. Sin embargo, si el Salvador la hizo digna, ¿quién eres tú para rechazarla? Bien cierto es que el Salvador la conoce perfectamente; por esto la amó más que a nosotros. Más bien, pues, avergoncémonos y revistámonos del hombre perfecto, partamos tal como nos lo ordenó y prediquemos el evangelio, sin establecer | otro precepto ni otra ley fuera de lo que dijo el Salvador”.

Luego que **19** [Leví hubo dicho estas palabras], se pusieron en camino para anunciar y predicar».

El evangelio según Mariam.

«... lo restante del camino, de la medida justa, del tiempo, del siglo, descansó en silencio». Dicho que hubo esto, María calló, como si el Salvador le hubiera hablado (solamente) hasta aquí. (Entonces) dice Andrés: “Hermanos, ¿qué os parece lo de lo dicho? Porque yo, por mi parte, no creo que haya hablado esto el Salvador, pues parecía no estar de acuerdo con su pensamiento”. Pedro dice: “Pero es que, preguntado el Señor por estas cuestiones, iba a hablar a una mujer ocultamente y en secreto para que todos (la) escucháramos? ¿Acaso iba a querer presentarla como más digna que nosotros?” [...]

Laguna del texto griego

[...] del Salvador?» Leví dice a Pedro: “Siempre tienes la cólera a tu lado, y ahora mismo discutes con la mujer enfrentándote con ella. Si el Salvador la ha juzgado digna, ¿quién eres tú para despreciarla? De todas maneras, Él, al verla, la ha amado sin duda. Avergoncémonos más bien, y, revestidos del hombre perfecto, cumplamos aquello que nos fue mandado. Prediquemos el evangelio sin restringir ni legislas, (sino) como dijo el Salvador”. Terminado que hubo Leví estas palabras, se marchó y se puso a predicar *el evangelio según María*.

S. ODONIS *Hymni Quatuor*
II. *De B. Maria Magdelem.*¹

*Lauda, mater Ecclesia,
Lauda, Christi clementiam
Qui septem purgat vitia
Per septiformem gratiam.
Maria soror Lazari
Quae toto commisit erimina,
Ab ipsa fauce tartari
Redit ad vitae paremia.
Post fluxae carnis scandala
Fit ex lebetes phiala
In vas translate gloriae
De vase contumeliae
Aegra currit ad Medicum
Vas ferens aromaticum
Et a mobo multiplici
Verbo curator Medici.
Contriti cordis punctio
Cum laccrymarum fluvio,
Et pietatis actio,
Ream solvit a vitio.
Surgentem cum victoria
Jesum vidit ab inferis;
Prima meretur gaudia,
Quae plus ardebit caeteris.
Uni [Soli] Deo sit Gloria
Pro multiplici gratia:
Qui culpas et flagitia [supplicia]
Remittit et dat praemi. Amen.*

ODÓN DE CLUNY, *Himno a la*
*Bienaventurada María Magdalena.*²

Alabada, madre Iglesia,
Alabada la clemencia de Cristo
Que purifica los siete vicios
Mediante la septiforme gracia
María, hermana de Lázaro
Que cometió tantos pecados,
De la boca del infierno
Ha sido devuelta a los favores de la vida
Después de los escándalos de la débil carne,
Hizo del cuenco para lavarse las manos
Una copa transformada en vaso de gloria
El vaso del ultraje
Con pena corrió al Médico
Portando un vaso con aromas
Y de sus múltiples pasiones
Fue alejada por la palabra del Médico
El remordimiento del corazón contrito
Con el río de lágrimas
Y la obra de piedad,
Arrebató a la culpable del vicio.
Ella vio a Jesús surgiendo
Del infierno, victorioso;
Obtuvo la primera alegría
Con la que abrasa más que los otros.
Al Dios único en la gloria
Por la gracia múltiple
Que perdona los pecados y los vicios
Y da las recompensas. Amén.

¹ Odón de Cluny, *Hymni Quatuor*, II. *De B. Maria Magdalena*; PL CXXXIII, 514-515.

² Traducción de AUBERGER, Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 72.

FE DE ERRATAS

Página	Párrafo	Línea	Donde dice	Debe decir
31	Nota 22	1	Princeton	Princeton
35	Nota 31	2	Master de Estética	Máster de Estética
44	1	3	obviada	obviado
50	2 y nota 48	3	Contemp	Contempt
51	Nota 51	11	Mariam, The Magdalen	Mariam, the Magdalen
52	Nota 53	2	Sacred narrative in the Hollywood cinema	Sacred Narrative in the Hollywood Cinema
60	Nota 63	1	BERNABÉ UBIETA, Carmen; «María Magdalena y los siete demonios»...	BERNABÉ UBIETA, Carmen, «María Magdalena y los siete demonios» en GÓMEZ ACEBO, Isabel (ed.), <i>María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante</i> , Bilbao, Desclée De Brouwer, 2007, pp. 38-39.
100	6	1	continúa	continúan
104	Nota 199	1	British Muesumen	British Museum
131	2	8	donde Maximino éste sería	donde éste sería
149	2	11	<i>Nosferatu, eine sinfonie des grauens</i>	<i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i>
152	2	10	y la Resurrección	y la resurrección
179	Nota 346	8	<i>To touch with the gaze. Noli me tangere and the iconic space</i>	<i>To Touch with the Gaze. Noli Me Tangere and the Iconic Space</i>
187	Nota 363	4	treinta y nuevo	treinta y nueve
220	2	10	en este caso no visualiza	en este caso no se visualiza
241	1	10	se ríen la timidez	se ríen de la timidez
251	3	4	tradición Oriental	tradición oriental
258	3	2	ya fuera en su en su ascensión	ya fuera en su ascensión
270	3	10	está presente la sepultura	está presente en la sepultura
290	2	16	produciéndose encuentro	produciéndose el encuentro
298	2	15	Simon & Gafunkel	Simon & Garfunkel
301	2	4	miembros movimientos	miembros de movimientos
301	Nota 506	1	Critical biblical Scholarship	Critical Biblical Scholarship

302	Nota 510	1	Página 265	Página 277
308	2	3	Allí llegan un grupo	Allí llega un grupo
323	3	1	Woyzeck, representa	Woyzeck representa
334	Nota 543	6	Rober van der Weyden	Roger van der Weyden
334	Nota 543	8	addressing and undressing the sinner-saint	Addressing and Undressing the Sinner-Saint
344	2	7	otro elemento	otro elemento
344	2	9	eran aquéllas mujeres	eran aquellas mujeres
358	Nota 584	1 y 3	<i>The Passion</i> and the influence the Gospels and the claims of History	<i>The Passion</i> and the Influence the Gospels and the Claims of History
359	1	4	United States Conference of Catholic Bishops	<i>United States Conference of Catholic Bishops</i>
359	1	5	anti-Defamation League	<i>anti-Defamation League</i>
359	2	5	Holy Family Religious Group	<i>Holy Family Religious Group</i>
359	Nota 587	4	véase el NOONAN, Peggy	véase NOONAN, Peggy
361	3	5	potenciada en su de adúltera	Potenciada en su faceta de adúltera
362	Nota 592	1 y 3	APOSTOLOS-CAPADONA	APOSTOLOS-CAPPADONA
364	2	3	--De hecho	De hecho
364	3	12	los bruscos movimiento del	los bruscos movimientos del
366	3	16	primer capítulo de la segunda parte	primer capítulo de la primera parte
367	2	6	en la web de se explica	en su web se explica
369	2 y nota 603	5 y 1	Bible Society	<i>Bible Society</i>
369-370	3	8	American Bible Society	<i>American Bible Society</i>
376	2	2	en <i>Sacred Flesh</i> no su cuerpo	en <i>Sacred Flesh</i> no es su cuerpo
377	Nota 612	1	DOUGLAS, F.c,	DOUGLAS, F.C.,
397	Nota 634	1	desde el año 2008	Desde el año 2008
401	1	5	entre ellos, cantan, alrededor	entre ellos, cantan alrededor
401	2	5	«What's the buzz? Tell me what's happening»	<i>«What's the buzz? Tell me what's happening»</i>
408	Nota 642	1	el 17 de octubre de 2008	17 octubre 2008

413	2	2	no es obviado	no es obviada
429	2	3, 9 y nota 679	Lujuria	lujuria